REVISTA

DEL ARTE Y LA ARQUITECTURA EN AMERICA LATINA



NUMERO 6 – VOLUMEN 2 – 1981

4 BIENAL AMERICANA DE ARTES GRÁFICAS

AMERICAN BIENNIAL OF GRAPHIC ARTS

CALI

El Museo de Arte Moderno La Tertulia anuncia de nuevo la realización de la IV Bienal Americana de Artes Gráficas, evento que reúne a los más destacados artistas gráficos y grabadores de América.

Cali, COLOMBIA,
ABRIL- AGOSTO de 1981

Diseño Cortesía Centrum O&M



PRIMER COLOQUIO LATINOAMERICANO SOBRE ARTE NO OBJETUAL Y ARTE URBANO

MUSEO DE ARTE MODERNO DE MEDELLIN
MAYO 18, 19, 20 y 21 de 1981

Director
JUAN ACHA

Coordinador
ALBERTO SIERRA

Ponentes
JORGE GLUSBERG, OSCAR OLEA
RITA EDER, ARACY AMARAL, FREDERICO MORAIS
MILKO LAUER, MARGARITA D'AMICO, ROBERTO GUEVARA, EDUARDO SERRANO
ALFONSO CASTRILLON, ALVARO BARRIOS

Inscripciones Abiertas
Cupo limitado

Abril 15 a 30 de 1981

Museo de Arte Moderno de Medellín
Apartado Aéreo 012186
Medellín, Colombia

PRIMERA MUESTRA LATINOAMERICANA DE ARTE NO OBJETUALISTA Y ARTE URBANO

MUSEO DE ARTE MODERNO DE MEDELLIN

Países Participantes
México, Perú, Venezuela, Brasil, Argentina y Colombia



Cortesía de Invertierras

galeria sandiego

Carrera 7a. No. 72-22 — Tel. 49

Bogotá — Colombia

EXPOSICIONES 1981

- GRABADOS MEXICANOS
- OSCAR ALZATE • PHILIP WEISS
- GUSTAVO ZALAMEA
- GUILLERMO RESTREPO
- LUIS SOLARI
- JOSE ANTONIO VALDERRAMA
- RUDY AYOROA
- JORGE MANTILLA CABALLERO
- BODEGONES
- ALICIA VITTERI
- NELLY DE SARMIENTO
- RAFAEL ECHEVERRI
- FERNANDO DAVILA
- MINIATURAS

ABULARACH*
ALFARO*
AMARAL*
ANTUNEZ*
ARROYO*
AUDIVERT*
AYOROA*
BENGOCHEA*
BERNAL*
BURSZTYN*
CABALLERO*
CAJIGAS*
CALDERON*
CAMARGO*
CAMNITZER*
CAMPOREALE*
CANOGAR*
CARDENAS*
CASTILLA*
CEROLI*
CORREAL*
DITTBORN*
DIAZ*
FANJUL*
FONSECA*
FELGUEREZ*
GENOVES*
GIRONELLA*
GODEL*
GOLDBERG*
GOMEZ*
GONGORA*
GONZALEZ*
GRAU*
GUTIERREZ*
HOMAR*
HOYOS*
JARAMILLO*
KASSIN*
KERN*
KIPNISS*
LAIGNELET*
MANTILLA*
MARTORELL*
MOORE*
MORALES*
NISSEN*
ORLANDO*
OBREGON*
PALACIOS*
PENAGOS*
POLESELLO*
RAMIREZ*
RAYO*
RECASENS*
RENDON*
RODA*
ROJAS*
ROJO*
ROMAN*
SAMUDIO*
SAURA*
SAURET*
SMITH*
SOLARI*
SZISZLO*
TOLEDO*
TORROJA*
TRUJILLO*
VARELA*
VERGARA*
VILLANUEVA*
VITERI*
ZALAMEA*

4a
BIENAL
DE ARTE
MEDELLIN
COLOMBIA
MAYO 15 DE 1981

OTRO APORTE CULTURAL DE



NYLOTIP

LA CINTA CLAVE PARA UNA PRESENTACION IMPECABLE!

ELABORADA A BASE DE NYLON ST Y CON LA TINTA EXACTA PARA LOGRAR UNA TONALIDAD UNIFORME EN SUS TRABAJOS!

Con la cinta para máquina de escribir, NYLOTIP, usted logra la máxima nitidez e intensidad que requieren sus trabajos. Porque está elaborada a base de Nylon ST que la hace resistente y durable, ya que el golpetear continuo de los tipos no la perfora ni deshilacha, evitando que éstos se entrapen y no den el correcto perfil de la letra sobre el papel.

NYLOTIP retiene el nivel exacto de la tinta, para que no se corra, no se seque y deje esa tonalidad uniforme que le exige una presentación impecable.

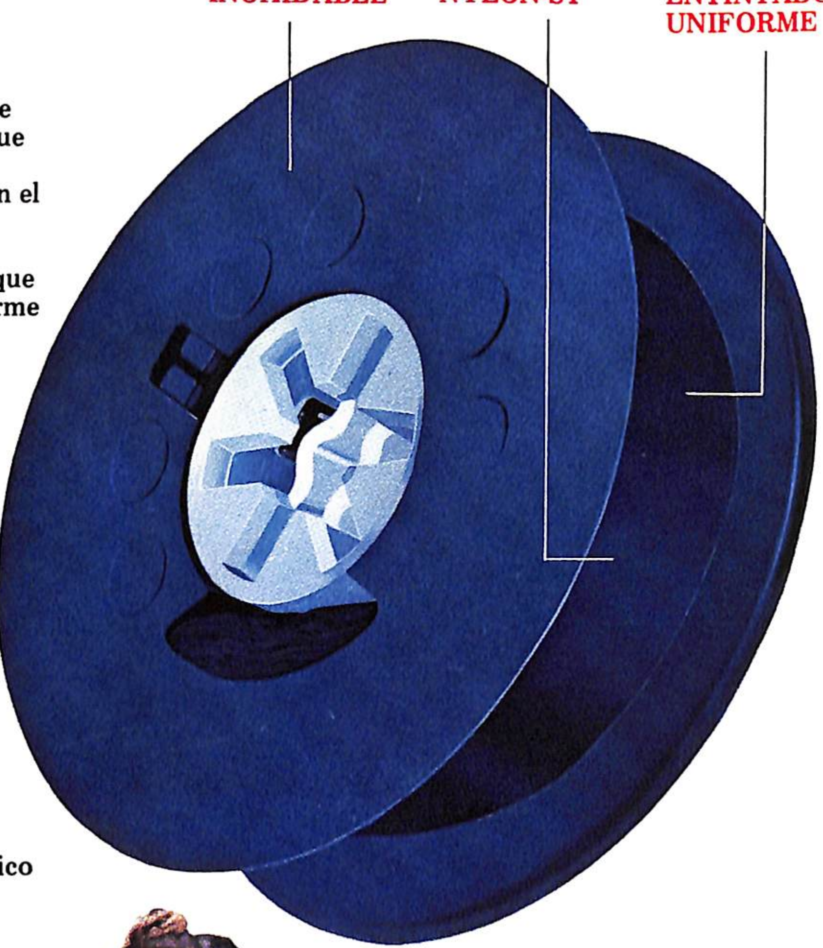












Además NYLOTIP está disponible en carrete plástico universal o en el tipo de carrete específico para su máquina. Es más, está hecha para su total conveniencia !

NYLOTIP

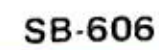
VIENE CON GUANTES DESECHABLES PARA CAMBIAR LA CINTA CON MAYOR COMODIDAD!



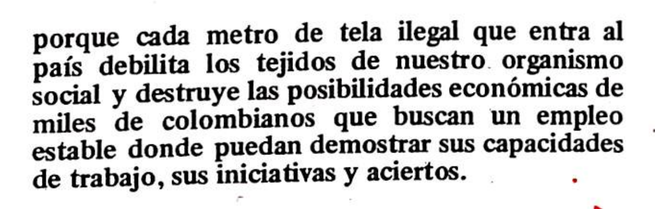
OTRO PRODUCTO



DE VENTA EN LAS PRINCIPALES PAPELERIAS



LAS TELAS DE CONTRABANDO DAN CANCER



porque cada metro de tela ilegal que entra al país debilita los tejidos de nuestro organismo social y destruye las posibilidades económicas de miles de colombianos que buscan un empleo estable donde puedan demostrar sus capacidades de trabajo, sus iniciativas y aciertos.

COLOMBIA

El contrabando de telas es un cáncer que afecta gravemente la estabilidad de la industria y mina la buena imagen de alta calidad de los productos nacionales.

Y ojo:

Las telas de contrabando brillan por su ausencia de controles de calidad y garantías internacionales.

CURESE EN SALUD

NO COMPRE TELAS DE CONTRABANDO...

dan cáncer, por eso entran al escondido.



MANOLO VELLOJIN

SALMOS Y CRUZADAS

MAYO 1.981



GARCES VELASQUEZ GALERIA

Carrera 5a. No. 26-92 - Teléfono 2845593 - Apartado Aéreo 28936 - Bogotá D.E. — Colombia

CRUZADA – 1.980 – PINTURA – COLLAGE SOBRE LINO 0.60 x 0.60 Mts.

Eugenio Zerda. **Antonio Ricaurte.** 1916. Oleo sobre lienzo. 1.38 x 1.93 mts. Colección de Financiera Furatena. Medellín.


SIMESA
SIDERURGICA DE MEDELLIN S.A.
El Desarrollo de Colombia es la Base de Nuestro Progreso

NOTICIAS

1er Coloquio Latinoamericano sobre arte no objetual



Sede del Museo de Arte Moderno de Medellín, lugar donde se realizará el 1er. Coloquio Latinoamericano sobre Arte No Objetual.

Con el renacimiento de la Bienal de Arte de Medellín, se ha vivificado la discusión sobre los cambios que se han operado en artistas, medios artísticos y canales de difusión. Qué mostraba una Bienal en 1972 y qué una en 1981? Esa pregunta se refleja en la controversia sobre los artistas invitados, sobre los no invitados y sobre las propuestas.

Esta discusión de suyo sana, y la idea del Museo de Arte Moderno de Medellín de reforzar y acompañar a la Cuarta Bienal que se hará a partir de mayo de 1981, han dado el resultado de un evento que agrupará en Medellín a lo más importante de la crítica latinoamericana.

En la sede del Museo los días 18, 19, 20 y 21 de mayo siguientes a la inauguración de la Bienal, el crítico Juan Acha de México (autor del libro "Arte y Sociedad: Latinoamérica"), dirigirá el Primer Coloquio Latinoamericano de Arte No Objetual.

Críticos de Brasil, Argentina, Venezuela, Perú, Colombia y México sustentarán en ponencias los nuevos alcances del arte en sus medios. El arte corporal, el arte-idea, el video-tape y los nuevos medios tecnológicos, serán expuestos por los países donde mayor adelanto presentan estos fenómenos.

Así mismo estará acompañado el Coloquio por la Primera Muestra de Artistas No Objetualistas, de los mismos países, que ilustrarán el desarrollo de estos nuevos conceptos. Parte muy importante del Coloquio y la muestra, tendrá el Arte Urbano que en México ha tenido impulso especial a través del laboratorio especializado que la Universidad Autónoma tiene en esta materia; la exposición fotográfica del arquitecto Luis Barragán acompañará este punto.

Dentro de los críticos que estarán presentes se cuentan:

Jorge Glusberg, Eduardo Serrano, Alvaro Barrios, Aracy Amaral, Frederico Morais, Roberto Pontual, Lilly Kassner, Oscar Olea, Rita Eder, Mirko Lauer, Alfonso Castrillón y Roberto Guevara, entre otros.

Dentro de los artistas colombianos exploradores en los nuevos medios, han sido invitados:

Antonio Caro, Bernardo Salcedo, Carlos Echeverri, Adolfo Bernal, Alicia Barney, Alvaro Barrios, Juan Camilo Uribe, Rodrigo Castaño, Patricia Gómez, Jorge M. Gómez, Fabio Antonio Ramírez (estos tres últimos los Arquitectos que trabajan en Medellín), Antonio Iginio Caro, Jonier Marín, Miguel Angel Rojas, Raúl Marroquín, Germán Linares, Beatriz González, Sandra Isabel Llano, Julián Posada, Luis Fernando Valencia y Silvia Mejía.

Quedan en ellos representados los "Perfomance", el arte corporal, el video, las obras en medios masivos, entre otros.

Dentro del Arte Urbano, Colombia estaría representada por el Arquitecto Rogelio Salmona, quien ha sido invitado especialmente. Por su parte los dos ponentes nacionales tratarán: "Duchamp y el No Objetualismo", por Alvaro Barrios, crítico y artista barranquillero. Eduardo Serrano, crítico y curador del Museo de Arte Moderno de Bogotá traerá: "El No Objetualismo en Colombia".

Los artistas peruanos, venezolanos, brasileños, argentinos y mexicanos, son escogidos e invitados actualmente por sus respectivos curadores con quienes formarán la delegación de cada país.

Las ponencias estarán a disposición de la prensa la última semana de abril; las inscripciones para asistir al Primer Coloquio Latinoamericano de Arte No Objetual se abrirán en el Museo de Arte Moderno de Medellín en el próximo mes de abril según les estaremos informando oportunamente.

IV Bienal de arte

SESENTA Y SIETE COLOMBIANOS ESCOGIDOS PARA LA BIENAL DE MEDELLIN

Si bien la Bienal de Medellín significa la posibilidad de encuentro, evaluación crítica de las obras del arte latinoamericano y su relación con otras culturas, lógicamente la Bienal tiene que ser un punto clave en ese proceso, en lo que al arte colombiano se refiere. Confrontación generacional, identificación en búsquedas comunes, y a la vez coexistencia de diferentes corrientes de expresión plástica en un momento en el que el mismo término "vanguardia" se ha hecho tan ambiguo, y lo que importa ante todo es fundamentalmente el ahondar en planteamientos personales hechos desde cualquier actitud estética. De ahí que sin olvidar ninguno de estos factores y al encontrar en los artistas de las nuevas generaciones un abundante material y una excelente calidad técnica la Bienal haya escogido un número alto de artistas colombianos. Lo cual servirá para que por primera vez en mucho tiempo nuestro público pueda tener un panorama tan amplio de su arte y pueda hacer sus propias evaluaciones.

Edgar Alvarez, Félix Angel, Jim Amaral, Ever Astudillo, Alicia Barney, Alvaro Barrios, Adolfo Bernal, Patricia Bonilla, Fernando Botero, Feliza Burztyn, Luis Caballero, Rodrigo Callejas, Manuel Camargo, Santiago Cárdenas, John Castles, Cecilia Coronel, María Cristina Cortés, Gregorio Cuartas, Carlos Echeverri, Fernel Franco, María Cristina Franco, Carlos Granada, Enrique Grau, Ethel Gilmour, Leonel Góngora, Fabio González, Jaime Gómez, Ana Mercedes, Hoyos, Manuel Hernández, Alvaro Herrán, Beatriz Jaramillo, María de la Paz Jaramillo, Pedro Pablo Lalinde, Gabriel Londoño, Angel Loochkartt, Alvaro Marín, Jonier Marín, Diego Mazuera, Yairo Mejía, Silvia Mejía, Sara Modiano, Alejandro Obregón, Jorge Ortiz, Luis Fernando Pelaez, Juanita Pérez, María Victoria Porras, Julián Posada, Dora Ramírez, Omar Rayo, Raul Fernando Restrepo, Mariela Restrepo, Juan Antonio Roda, Fabio Rodríguez, Carlos Rojas, Miguel Angel Rojas, León Ruiz, Bernardo Salcedo, Fanny Sanin, Antonio Samudio, Taller de Artes, Lucy Tejada, Ronny Vayda, Martha Elena Vélez, Armando Villegas, Alberto Uribe, Juan Camilo Uribe, Gustavo Zalamea.

RE - VISTA

Volumen 2 No. 6 — 1.981

Director
ALBERTO SIERRA

Coordinador
MOISES MELO

Periodista Responsable
GUILLERMO MELO

Comite de Redacción
Santiago Caicedo, Jorge Mario Gómez, Patricia Gómez, Eduardo Serrano, Jairo Upegui.

Colaboradores:
Alvaro Barrios, Roberto Guevara, Patricia Gómez, Beatriz González, Frederico Moraes, Eduardo Serrano, Marta Traba, Jairo Upegui, Hugo Zapata, José Gómez Sicre. Juan Acha, Silvia Arango, Darío Jaramillo Agudelo, Luis Camnitzer, Aracy Amaral, Jorge Glusberg, Alfonso Castrillón Vizcarra, Rogelio Salmona, Nena Ossa, Silvia de Ambrosini, Myriam Acebedo, Gustavo Cobo Borda, Santiago Caicedo, Delfina Bernal, Víctor Sánchez, Eduardo Hernández, Luis Fernando Valencia, Philip Johnson, Ricardo Martín Crossa, José Hernán Aguilar, Bernardo Salcedo, Walter Correa, Alberto Aguirre. Alvaro Herazo, Miguel Escobar Calle, Miguel González, Luis Fernando Valencia.

Fotografías:
Jaime Ardila, Guillermo Melo, Oscar Monsalve, Jorge Ortiz, Luis Fernando Valencia, Rafael Moure.

Diagramación:
ARQUITECTURA Y DISEÑO GRAFICO

Impresión:
EDITORIAL COLINA
Kra. 50 No. 30-74

Los artículos firmados son responsabilidad de los autores.

Los artículos sin firma expresan el pensamiento editorial de RE—VISTA.

Apartado Aéreo No. 51987 y 55945

Calle 52 No. 43-32 Medellín — Colombia

Teléfono: 39 39 63

PORTADA: Fotomontaje de Alberto Sierra, con base en una foto del Edificio Coltejer por Guillermo Melo y El Cóndor de Alejandro Obregón de la Sala de Ministros en el Palacio Presidencial, Bogotá.

Esta recopilación de 8 números de RE-VISTA es facsímile, sin fines comerciales sino educativos y culturales.
Su publicación es tal como circuló en su época, en tamaño, tintas y papel.
RE-VISTA la editó en Medellín, entre 1978 y 1981, Alberto Sierra Maya (fallecido y quien fue premio Vida y Obra de la Secretaría de Cultura Ciudadana de la Alcaldía de Medellín en 2015).
ISBN: 978-958-8845-94-4

Coordinación del proyecto: Julián Posada.

PATRICIA GOMEZ
ARQUITECTURA COLOMBIANA EN EL CENTRO POMPIDOU 12

JUAN ACHA
LAS BIENALES EN AMERICA LATINA 14

JOSE HERNAN AGUILAR
SALON ATENAS VS. SALON NACIONAL 17

ALVARO HERAZO
LA TRAMPA 22

MIGUEL ESCOBAR CALLE
EL TIGRE EN EL COJIN 25

JORGE GLUSBERG
ARTE. INSTITUCIONES Y BIENALES 30

MIGUEL GONZALEZ
LAS BIENALES GRAFICAS DE CALI 33

ARACY AMARAL
CRITICOS DE AMERICA LATINA VOTAN CONTRA UNA BIENAL DE ARTE LATINOAMERICANO 36

EDUARDO SERRANO
"GRANO" Y OTRAS OBRAS DE MIGUEL ANGEL ROJAS 42

ALVARO BARRIOS
GENESIS DE UNA IDEA 48

RESEÑAS 55

LUIS FERNANDO VALENCIA
Sin título. 1981. Impresión Litográfica sobre papel.
OBSEQUIO DE RE—VISTA A LOS LECTORES

ARQUITECTURA COLOMBIANA EN EL CENTR

La exhibición de Arquitectura Colombiana en el Centro Pompidou fué sin duda el evento mas significativo que se plantea en torno a ésta en tiempos recientes. Desde el punto de vista de la prensa internacional, fué vista como un hecho macondiano, y si se quiere, un tanto escandaloso, que en un país tropical y pobre, de curubas y bosques en los cerros Bogotanos, se pudiera dar fruto a una arquitectura donde es posible leer una identidad propia. "Colombia es un país pobre entre los pobres, pero sus arquitectos podrían dar lecciones a los mas ricos", fué el subtítulo del artículo de Pascal Dupont para L'Express. Rogelio Salmona, personaje central en la motivación y realización de la muestra, comento al respecto: "Para los franceses todo lo que pasa en arquitectura es importantísimo porque ellos saben que no han podido dar respuesta exacta a sus necesidades. Llevan 20 años haciendo 350.000 viviendas por año, mientras aquí se hacen máximo 30.000 y para ellos es sorprendente descubrir que aquí se este intentando hacer una forma arquitectónica mas justa, más humana; que se quiere regresar al oficio, al diseño, al trabajo sobre la mesa de dibujo". (Entrevista con María Elvira Bonilla, El Pueblo, Cali 8 de febrero de 1981).

PENSAR Y HACER, PROBAR Y ERRAR:

Señala Dupont como razones para el florecimiento de esta arquitectura una tradición de calidad en su enseñanza, unas técnicas de construcción que tienen unas raíces en el pasado, y la ingeniosidad de una población urbana reciente que práctica con virtuosidad la autoconstrucción. Lo anterior sería indicativo de la presencia saludable de valores vitales en nuestra arquitectura; sin embargo la realidad de la practica en las distintas regiones Colombianas es de otra naturaleza.

La construcción, entendida esta como una actividad colectiva, es decir, más una práctica que una técnica, una actividad cotidiana, un saber hacer compartido que goza de la ideosincracia del material mismo, de una condición natural circundante, del hombre, se constituye verdaderamente en una tradición. Entonces así, vale hablar de una técnica con raíces en el pasado.

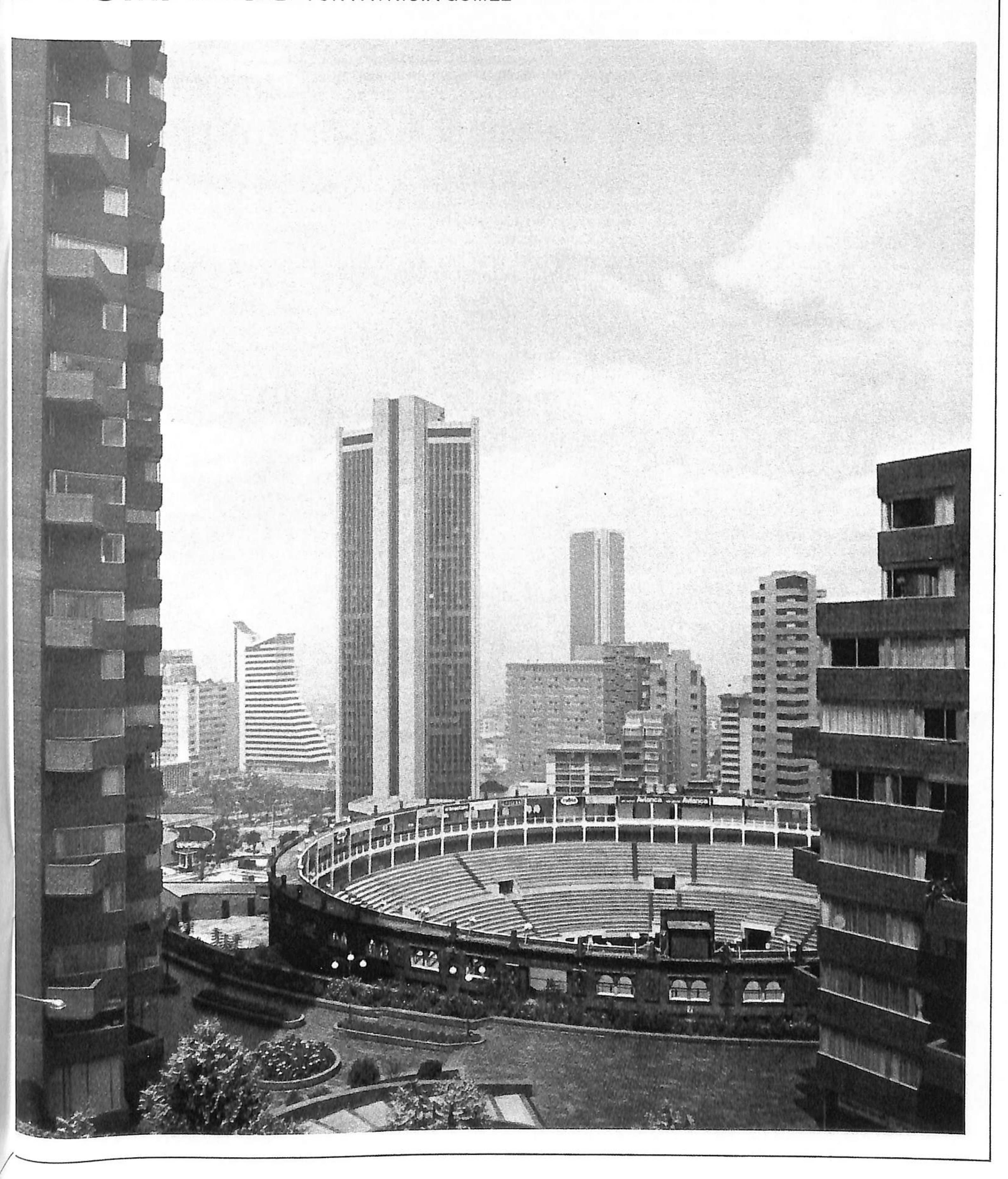
El fenómeno del ladrillo como se presenta en Cundinamarca, su artesanado y su presencia como elemento natural en ese saber comunitario, es ajeno al resto del país. Por ejemplo, en la región Antioqueña la tradición constructiva fue de tapia y de bahareque hasta que la explosión urbana en este siglo trae como consecuencia no solo la impractibilidad de esta forma de construir sino también el repudio por parte de una sociedad de comerciantes a unos valores formales asociados con un ancestro rural. La tapia, compañera de solares e higuerillas, "se viene a tierra" para abrirle campo a la "construcción de material" que acomoda nuevas funciones de ciudad en un trazado urbano en permanente crecimiento y evolución. Algunas veces el ladrillo se revoca, estuca, ornamenta y pinta, para lograr edificios como el del Ferrocarril de Antioquia, o los Neoclásicos bancos y oficinas que enmarcaron el Parque de Berrío. En otras ocasiones el ladrillo se deja expuesto y toma un papel de alguna significación en la construcción de edificios públicos. Estos quedan como ejemplos aislados de técnica, nunca como ejemplos de una tradición extendida.

Entonces, el ejercicio de la arquitectura, pensar y hacer, se enfrascaron en el proceso de prueba y error, la busqueda contínua de una forma de construir factible como hecho cultural, correspondiente a la ética de un proceso propio. Cuando la busqueda se aparta de la noción de construcción como valor cultural, el construir se convierte en "técnica", a menudo alienante y ajena, reductiva, efímera y banal.

Parece ser que la muestra en el Centro Pompidou no fué realmente una muestra de Arquitectura Colombiana. Fué una muestra de caracter regional con algunos ejemplos de otras partes, que reflejan claramente esta condición contradictoria. Todavía quedaría mucho por decir.



RO POMPIDOU POR PATRICIA GOMEZ





Nacido en Sullana. Químico diplomado de la Universidad de Munich. Desde 1959 comenzó a escribir como crítico en "El Comercio", de Lima. Desde entonces lo ha hecho en numerosas publicaciones de Latinoamérica. De 1972 hasta 1975 se desempeñó como Coordinador del Museo de Arte Moderno de México y Profesor de Teoría de Arte en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM de México. En la actualidad es Investigador en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM y dicta allí el Seminario de Arte Contemporáneo en la División de Estudios de Postgrado. Ha publicado los siguientes libros: **Art in Latin America Today**: Perú. Editorial OEA, Washington D. C. 1961. **Arte y Sociedad: Latinoamerica. El sistema de Producción.** Fondo de Cultura Económica México 1979. Está en prensa: **Arte y Sociedad: Latinoamericano. El Producto Artístico y su Estructura.** Ha colaborado en: **Enciclopedia de Arte en América**, 5 tomos. Buenos Aires Omeba 1968. **El Geometrismo Mexicano.** UNAM 1977. **Ianelli do Figurativo ao Abstracto.** Sao Paulo. 1978. Escribe regularmente en **Uno más Uno**, de México y en la revista italiana **D'ars.**

LAS BIENALES EN AMERICA LATINA DE HOY

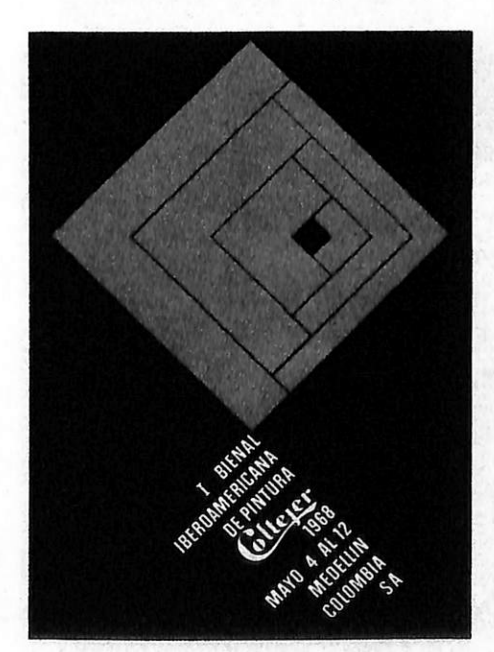
POR JUAN ACHA

No cabe duda: una bienal de arte beneficia, en primer lugar y en mayor grado, a la empresa privada (do empresas) que la patrocina. Porque con relativamente poco dinero, ésta logra desarrollar una publicidad que prestigia su nombre, al mismo tiempo que adquiere obras de arte a precios razonables (si hay premios-adquisición) y de "garantizada" calidad cuando una mayoría idónea actúa en el jurado de premiación. La imagen el jurado de premiación. La imagen mercantil o maquinista del patrocinador recibe, así, un barniz cultural y humanista. Altruista. Si la organizadora es una institución oficial, entonces el prestigio será capitalizado a favor casi siempre de la persona del director de dicha institución.

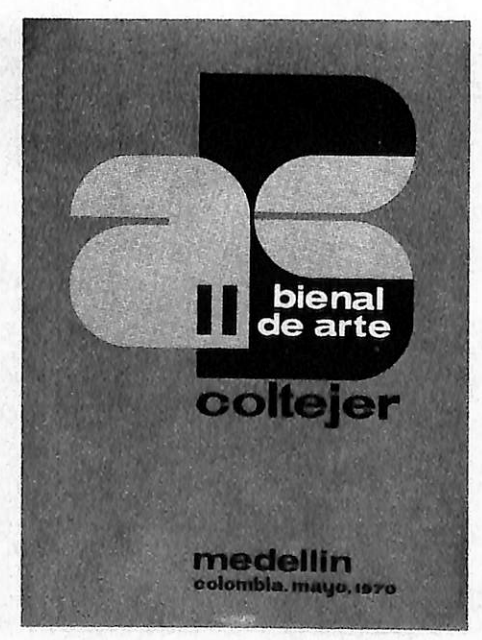
También es indudable que resulta beneficiada la ciudad en que tiene lugar la bienal: adquiere prestigio cultural; prestigio compartido por su país. No es ninguna sorpresa que ciudades como Córdova en Argentina y Medellín en Colombia hayan sido sedes de bienales o como Monterrey en México que hoy apresuradamente levanta museos. El dinero disponible y la necesidad de prestigio humanista se combinan. Se compra reputación o imagen. Es más: se hermanan los adelantos tecnológicos y las nostalgias artísticas. Porque estas ciudades industriales prefieren siempre los productos artísticos tradicionales, como pintura, grabado o escultura, y no los contemporáneos de los audiovisuales, ambientaciones, conceptualismos o diseños. La tradición adjudica abolengo y asocia maquinalmente a la aristocracia. Es que las revoluciones industriales de la tecnología acumulan capital con más rapidez, mientras el conservadurismo artístico aporta plusvalía ideológica o falsa conciencia que en última instancia, ayuda a tal acumulación.

Por lo general, nos limitamos a pensar que la ciudad de la bienal favorece con prestigio a los países de los artistas invitados. Es decir, olvidamos el otro hecho evidente: que estos países benefician económicamente a la bienal. Es el caso de la 1a. Bienal Latinoamericana de Sao Paulo la que carente de infraestructura material y valiéndose del señuelo del prestigio, logra que los invitados cubran casi todos los gastos. Si no es mayor el beneficio que aportan los invitados, éste será igual, por lo menos, al que dispensa la bienal. (Recordemos, además, la bienal de Venecia o la Documenta de Kassel organizada también como una atracción turística más).

El público de la ciudad, sede de la bienal, sería otro de los favorecidos, pues se le ofrece la oportunidad de entrar en contacto con obras de otras partes. Se difunde, así, el arte, se eleva el nivel de la cultura general de los individuos y se promueve la producción artística. Todos estos beneficios son posibles y plausibles, pero relativos: dependen de la actualidad con que se imparta la educación artística en escuelas y colegios. (La bienal enfoca siempre obras recientes). Por otro lado, hemos de aceptar que para todo esto **no** es indispensable la bienal. Bastan las exposiciones de museos y las ilustraciones de las revistas de arte. Esto último, si nos zafamos del mito del original o de la obra única e irreproducible y si nos atenemos a los conceptos actuales de arte, importantes para los productores. Por último, habrá que preguntarse si la propagación de



David Consuegra. **Afiche para la 1era. Bienal Iberoamericana de Pintura. Coltejer.** 1968. Screen 0.70 x 0.50 mts. Cortesía de Samuel Vásquez.



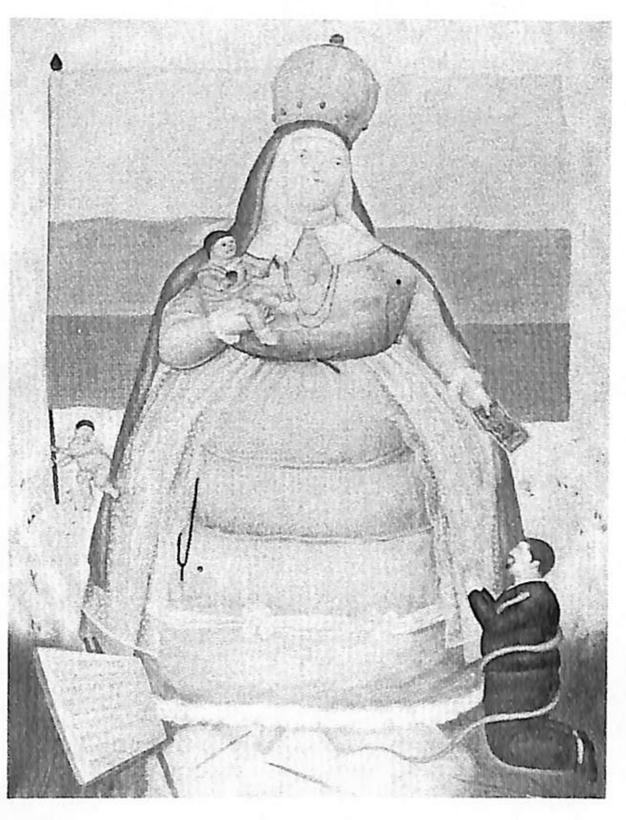
Eduardo Ramírez Villamizar. **Afiche para la II Bienal de Arte Coltejer.** 1970 Litografía. 0.70 x 0.50 mts.



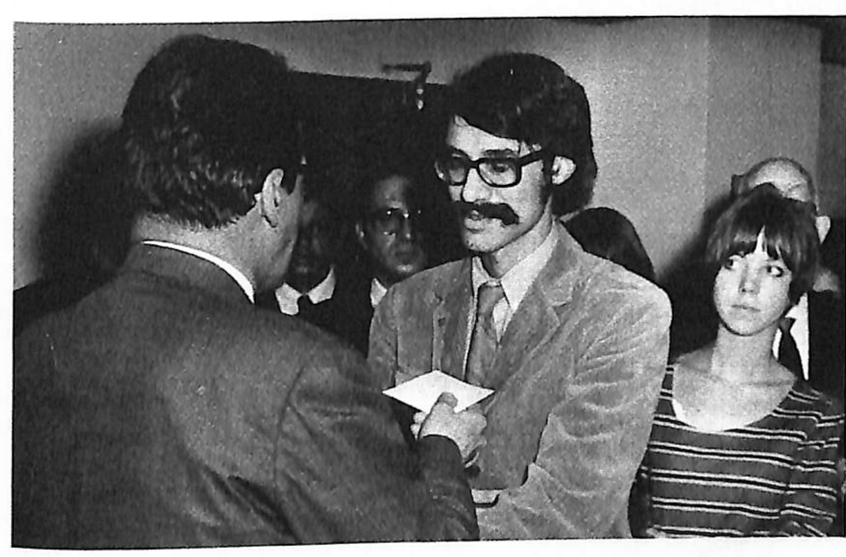
Edgar Negret. **Afiche para la III Bienal de Arte Coltejer.** 1972. Litografía 0.70 x 0.50 mts.

ideas nuevas de arte no sería de igual o mayor eficacia educativa que la exhibición pública de obras, considerando que exhibirlas equivale a dejarlas a merced de los gustos establecidos y de los conceptos rutinarios y conservadores.

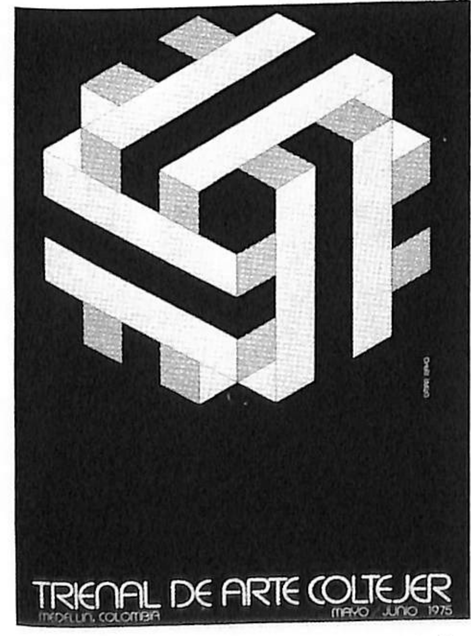
Hay un cuarto beneficiario: el artista participante. La bienal le confiere prestigio o se lo aumenta; prestigio que profesional o personal, constituye la propiedad privada o el capital del artista. El prestigio recibido será mayor si a la bienal concurren figuras europeas o norteamericanas. Naturalmente interviene el prestigio de la bienal misma: si es afamada o nueva, chica o grande, europea o latinoamericana. Por último, el prestigio recibido será mucho mayor para los premiados. Los premios consagran y hacen subir las ventas. Terminan, pues, beneficiando al comercio del arte. De aquí se desprende la cuestión de si es mejor la consagración definitiva y rápida de los premios o si basta el prestigio compartido con europeos o estadounidenses, para justificar una bienal. No olvidemos que lo específico de las bienales son los premios, ya que estos generan noticias propias de competencias, como el fútbol. Al fin y al cabo, la bienal es la versión más agresiva de esos aparatos persuasivos que son los museos para nuestra sensibilidad e ideologías.



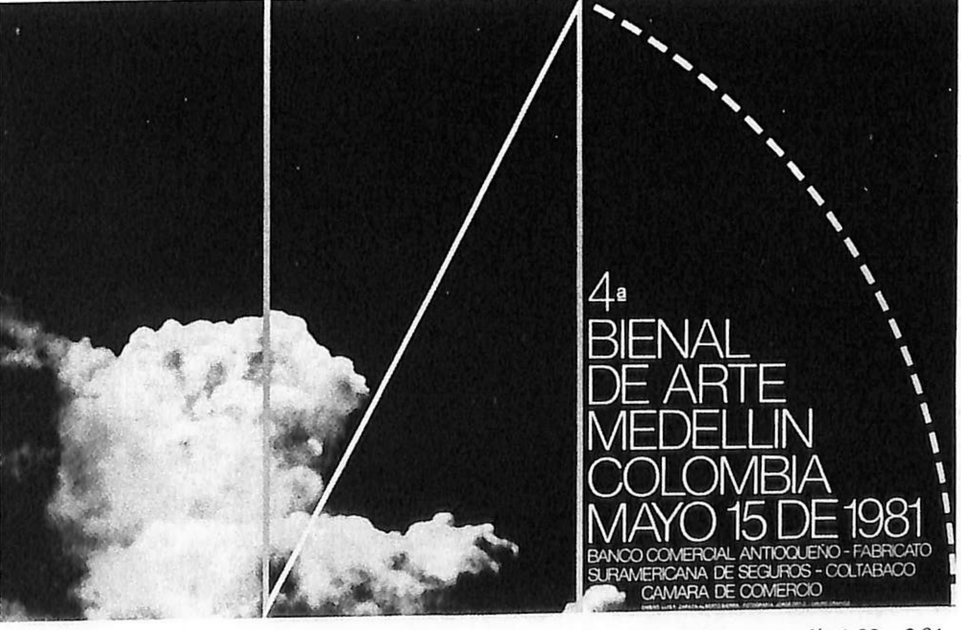
Fernando Botero. Ex-voto en acción de gracias por recibir el 1er. premio de la Bienal de Coltejer, el primer nombre en textiles. Fernando Botero y Familia. Mayo 1970. Oleo sobre lienzo. 2.41 x 1.93 mts.



Luis Caballero recibe el premio que obtuvo en la 1er. Bienal Iberoamericana de pintura Coltejer de 1968, de manos del presidente de la compañía.



Omar Rayo. Afiche para la 1era. Trienal de Arte de Medellín. 1975. Litografía



Alberto Sierra, Luis Fernando Zapata. Afiche para la IV Bienal de Arte. 1981. Litografía 1.00 x 0.61 mts.

La importancia del prestigio compartido con europeos, proviene, sin duda, de nuestro colonialismo mental o dependencia cultural y opera en las bienales sin premios que se celebran en América Latina.

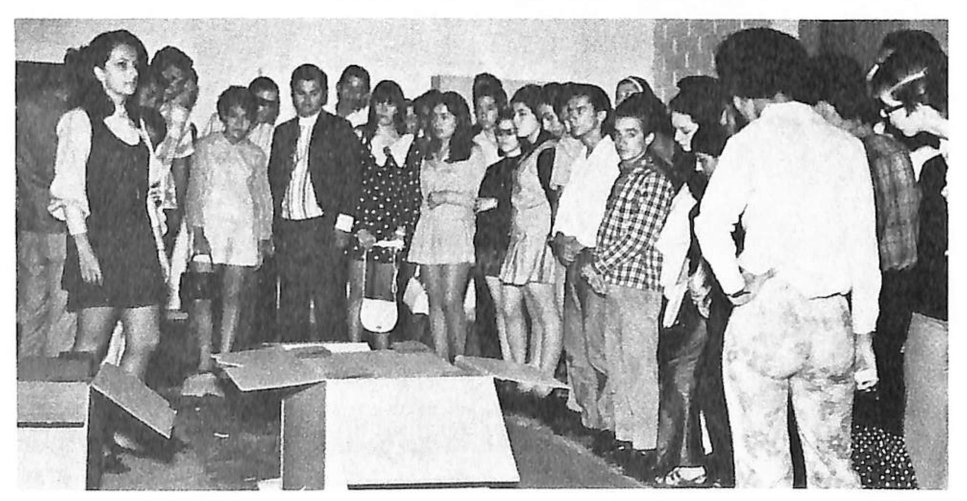
Como prueba reciente tenemos la postergación de la 2a. Bienal Latinoamericana de Sao Paulo que debía tener lugar en 1980. Y es que en un sondeo previo, los países latinoamericanos manifestaron no poder cubrir los gastos que demanda la asistencia a dos bienales: la mundial y la latinoamericana. Y preferían la primera. Dicho sea de paso, la mundial tiene para mucho tiempo, dado que con gusto cubren los gastos los países que ejercen un imperialismo cultural o que necesitan difundir una imagen nacional de prestigio artístico.

En vista de la prudente postergación, las autoridades de la Bienal Latinoamericana, invitaron a una veintena de críticos hispanoamericanos y otros tantos brasileños para decidir sobre el futuro de la citada bienal. No nos resulta claro si se les reunió para decidir sobre cómo debía realizarse o para determinar su vida o muerte. Lo cierto es que por mayoría se determinó recomendar su muerte, prefiriendo la internacional o mundial y sin pronunciarse sobre el simposio programado para cada bienal latinoamericana. Es muy posible que las autoridades quisieron suprimirla elegantemente, esto es, por decisión "latinoamericana" y aparentando intenciones de continuarla. Esperemos: porque estas autoridades tienen todavía que decidir si aceptan o no la recomendación de suprimirla.

La 1a. Bienal Latinoamericana, como sabemos, ocasionó discusiones en torno a sus fines investigativos y su fracaso comprobó que ni nuestros artistas ni nuestros estudiosos del arte estamos maduros para esta clase de confrontaciones de sólo obras latinoamericanas y para las investigaciones sobre nuestra realidad artística. En el simposio celebrado paralelamente, menudearon las posiciones latinoamericanistas radicales, que pueden haber influído sobra la Fundación Bienal de Sao Paulo para invitar a una mayoría de críticos conservadores, yanqui y eurocentristas, a quienes les conviene darle la espalda a nuestra realidad e intereses colectivos y recusan los simposios latinoamericanistas. Al parecer, aún se teme a la politización o sociologización de las cuestiones artísticas y la mayoría de críticos brasileños sonos proserta adversa a estas cuestiones, en nombre quizás de una autosuficiencia nacionalista y xenofóbica o por un pueril y estéril antibienalismo.

Continuemos con nuestras consideraciones generales sobre las bienales y veamos cómo éstas pueden beneficiar a nuestras artes visuales.

Averiguar esto, requiere recordar la situación mundial de las bienales, cuyo auge comienza con los años 60 (los años de la sucesión vanguardista y vertiginosa de nuevas tendencias) y termina en 1968. Durante este tiempo han sido numerosas las bienales iniciadas en América Latina (Excepción: la de Sao Paulo que cuenta con más de 30 años). Pero nos resulta imposible demostrar hasta qué punto influyeron en el curso de nuestro arte. Es indudable que en los 60 difundieron el arte y las nuevas corrientes que Europa y USA iban creando e imponiendo. En los años 70, sin embargo, ya era evidente el ocaso internacional de las bienales como competencia de arte y había cambiado la situación del arte latinoamericano: ya no teníamos modelos que importar de los centros mundiales del arte, pues estos habían cesado de inventarlos, y nos vimos en la urgencia de replegarnos a nuestras necesidades artísticas. Y al replegarnos, hubo necesidad de encarar nuestra realidad artística, para teorizarla o hacerla visible, conceptos o imágenes mediante. En los años 70 las bienales, no sólo pierden fuerza, sino que obstaculizan incluso nuestro arte en su repliegue a lo nuestro. Había que buscar, por tanto, una salida.


Una visita guiada durante la II Bienal de Arte Coltejer. 1972.

La salida nos la habían dado los artistas que a mediados de los años 60, cayeron en cuenta que carecían de interés los cambios visuales, por radicales que fueran, y que lo único que restaba era cuestionar los conceptos supuestamente fundamentales de arte. El artista se torna en teórico. Esta actitud de los conceptualistas, es prohibida por los críticos latinoamericanos, cuando deviene indispensable discutir en equipo y en público nuestros problemas y conocer nuestra realidad artística, vía ideas e imágenes. Surgen, así, los simposios de Ouito (1970), Austin (1975) y Caracas y Sao Paulo (1978). Pero apenas emergen las formulaciones radicales, ya no se quiere saber nada de discusiones latinoamericanistas y públicas, como ya hemos visto; indiferencias represivas que hacen recrudecer aún más la necesidad de simposios.

Para contrarrestar su decadencia, las bienales buscan nuevos caminos. La abierta como receptáculo de todo lo que caiga y como competencia, es la más desacreditada y no tiene salvación. Para reemplazarlas, algunas se amplían a todas las técnicas, video, diseños, filmes, etc. Como contrapartida aparecen las especializadas, ya sea dedicadas a una técnica (gráfica, diseño, cartel, tapiz), a una área cultural o geográfica (iberoamericana, nacional, latinoamericana) o a generaciones (la de jóvenes de París). La verdadera solución está, sin embargo, en las bienales de investigación y sin premios, tal como fue Documenta desde su inicio. Por eso se deciden a investigar la de Venecia y la 1a. Latinoamericana de Sao Paulo.

Por investigación no entendemos las indagaciones histórico-artística que se limitan a una época, región o país, sino a búsquedas de aspectos nuevos o inhollados. Aludimos a las "bienales de críticos", en cuanto uno o varios críticos trabajan con un tema o idea y eligen las obras correspondientes. Esta investigación sobre el terreno, es complementada por el simposio que se lleva a cabo durante la bienal y que se concreta a las obras expuestas. Para América Latina no quedan sino las bienales de investigación y con simposio, como las más eficaces para conocer nuestra realidad artística y para promover nuestra producción artística. Pero para esto debemos renunciar a los conceptos manidos de calidad artística; una parte de otros prejuicios y falacias.



JOSE HERNAN AGUILLAR es actualmente profesor de Historia del Arte en la Universidad Nacional de Bogotá. Ha escrito para la revista "Comunicarte" una publicación bogotana sobre cine experimental. Es B. A. del Swarthmore College y con especialización hecha en Historia del Arte e Historia del Cine de la Universidad de Pennsilvania.

POR JOSE HERNAN AGUILAR

SALON ATENAS VS. SALON NACIONAL

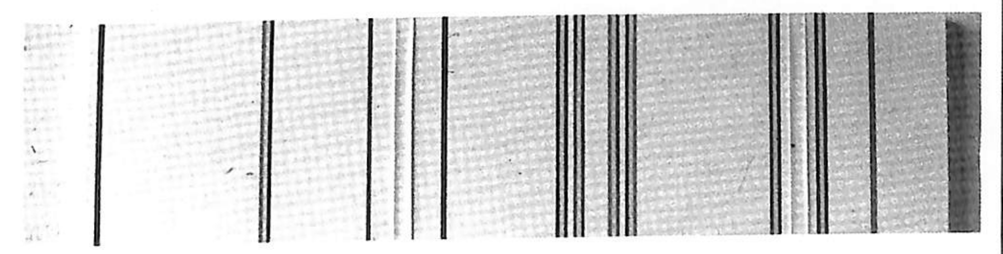
La invención (debe ser humildemente admitido) no consiste en crear del vacío sino del caos; en primer lugar, los materiales deben ser aportados; puede dar forma a sustancias informes y oscuras, pero no puede darle vida a la sustancia misma. Mary Shelley[1]

El camino del arte colombiano durante la última semana de Noviembre y la primera de Diciembre de 1980 no era largo. Menos de un kilómetro separa al Museo Nacional (donde tuvo lugar el XXVIII Salón Nacional de Artes Visuales) del Museo de Arte Moderno de Bogotá (sede del VI Salón Atenas). "El contexto del arte", obra de Carlos Echeverry —artista participante en los dos eventos— relacionó las dos instituciones en un mapa cuya enunciación resulta ahora inequívoca pues es evidente que el lenguaje jugó el papel primordial en las obras importantes presentadas en los dos salones[2]. El texto y la información del arte contemporáneo fue la preocupación de varios de los más serios artistas colombianos, quienes han sabido aprovechar el avance de los medios de comunicación para poder competir, por lo menos idealísticamente, con corrientes internacionales. Este deseo de superación ha permitido que en estos dos salones se puedan detectar algunas virtudes y sus correspondientes vicios. Tales virtudes son netamente metodológicas y por supuesto, arbitrarias.

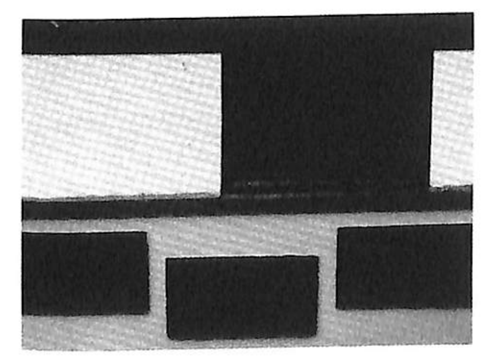
I. Seriedad.

". . . lo importante, en arte, es lo que uno aporta, no la adopción de lo previamente existente". Joseph Kosuth[3]

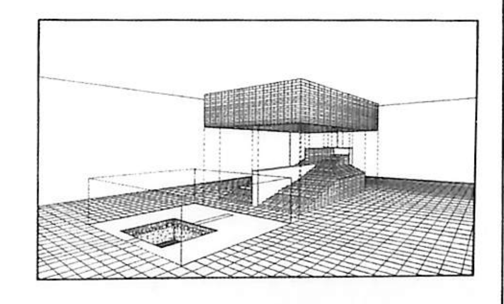
De una información popular a un léxico de salón oficial[4]. De un conocimiento especiali-



Rafael Echeverri. **Sin título.** 1980. Acrílico sobre lienzo. 1.20 x 0.40 mts.



Beatriz Jaramillo. **Color y medio.** 1980. Audiovisual. Premio en el Salón Nacional. Bogotá.



Sara Modiano. **Hipogeo.** 1980. Dibujo. Foto: Daniel García.

NOTAS

1. En el prólogo (1831) a **Frankenstein** (1818), Penguin Books, Harmonsworth, 1978, p. 262.

2. Obviamente, para este artículo el juicio del autor es la medida excluyente e incluyente. Aclaro que aquellos nombres y trabajos no mencionados fueron considerados irrelevantes para el curso del artículo, por razones expuestas en su desarrollo.

3. En "Arte y Filosofía, I y II", editado en **La idea como arte** por Gregory Battcock, Gustavo Gili, Barcelona, 1977, p. 70.

4. Los premios del Salón Nacional, de acuerdo al acta del jurado (Marta Arjona, Mirko Lauer y Angel Kalenberg) recayeron en obras con posibilidades investigativas; la primera, **Zócalo,** de la antioqueña Beatriz Jaramillo, consiste de una serie de 48 diapositivas y 5 litografías. El tema: un pueblo antioqueño. En una sensitiva e inteligente puesta en escena, Jaramillo reune elementos arquitectónicos del pueblito para mostrar actitudes formales populares: paredes, puertas, ventanas y relieves pintados en colores planos y brillantes con predominio del rojo, azul, negro y blanco. Lo atractivo del trabajo de Jaramillo es su actitud: una curiosidad de visitante de pueblos dormidos. (Esta actitud es sintomática de mucho arte colombiano, especialmente en los artistas surgidos a mediados de los sesentas: Santiago Cárdenas, Beatriz González, Alvaro Barrios y Juan Camilo Uribe. Lo que Jaramillo hace es continuar una tradición colombiana pero con intenciones investigativas casi sociológicas). El punto de vista de Jaramillo es entonces "popular", y más, si no se adentra en los espacios privados y solo se reduce al espacio de la plaza. Pero este espacio exterior trasciende su condición arquitectónico-visual para convertirse en un discurso sobre cultura popular; para esto, nada mejor que la diapositiva —un medio enteramente visual— para atestiguar tal transformación; sin embargo, el discurso de Jaramillo no es demagógico. Su serie es asimétrica, fresca y poderosa como el lenguaje popular que la inspiró. El resultado es doblemente satisfactorio; un texto popular introducido en el contexto del arte (museo) para contrastar brillantemente dos culturas colombianas. (Alberto Saldarriaga llama a una cultura popular y a la otra cultura "culta" u oficial: "Cultura popular y otras culturas", **Arte en Colombia** No. 9, pp. 41-44. Saldarriaga sugiere una tercera categoría (cultura de masas) que parece algo acomodada; para una suscinta formulación veáse Raymond Williams,

zado a una construcción popular[5]. De una declaración política, un uso casero[6]. El preso único[7]. El heroísmo de tratar de ser romántico[8]. Lo bueno de ser emotivo[9]. La seriedad de ser bueno[10]. La audacia de seguir siéndolo[11].

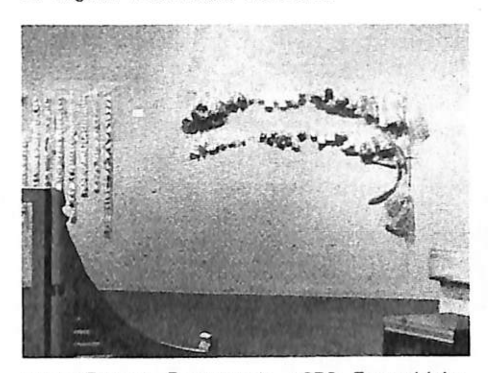
II. Añoranza.

"Juego el albur de que al menos usted me esté leyendo y de que habrán muchos como usted que me permitirán terminar con todo lo que les quiero contar. . . Muchos otros personajes, muchas otras situaciones quizá también hayan sido ciertas, demasiado ciertas"
Gustavo Alvarez Cardeazabal[12]

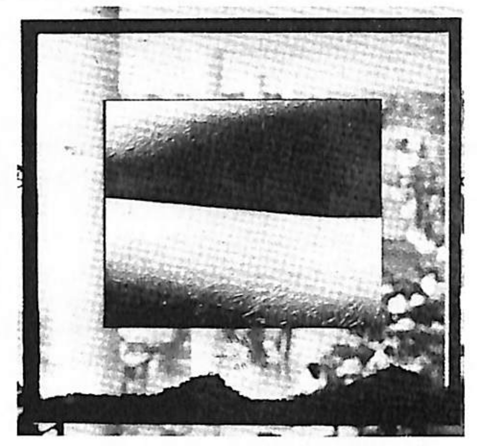
Juego mi vida?[13]. Educación y autoeducación para rendirle un homenaje al Libertador[14]. Me siento muy contenta de prometer[15]. De aquí somos y los prometemos[16].



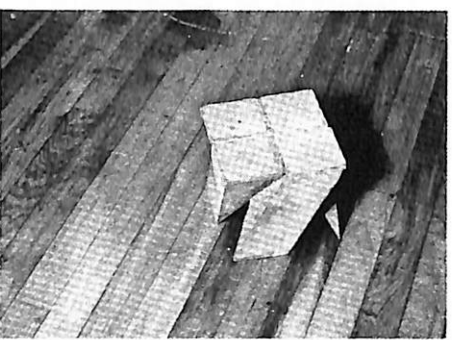
Alvaro Herazo reemplaza a Fernando Cepeda en su obra **La Trampa**, instalación en el MAM de Bogotá. Foto: Oscar Monsalve.



Alicia Barney. **Bocagrande.** 1979. Ensamblaje: Basura empacada en bolsas de polietileno y acrílico. 1.52 x 1.77 mts.



Luis Fernando Valencia. **Sin título.** 1980. Fotografía. 0.68 x 0.60 x 0.04 mts. Colección MAMM de Medellín.



John Castles. **Sin título No. 5.** 1980. Hierro fundido 0.22 x 0.22 x 0.22 mts.



Escultura de Ronny Vayda y collages de Juanita Pérez. Vista parcial del Salón Atenas en el MAM de Bogotá. Foto: Oscar Monsalve.

Communications, Penguin Books, Harmonsworth, 1976, pp. 104-16). Se produce así un texto visual —no reducible únicamente a términos sociológicos o lingüísticos— y una obra física atrayente y en última instancia "descrestadora" (María Cristina Alarcón, **Cromos,** No. 3238, p. 60). De las cinco litografías se sacó una edición que la artista regaló el día de la inauguración del Salón a aquellos que se enteraron, un último y efímero esfuerzo de Jaramillo por popularizar lo popular.

5. El "Proyecto 1" de Sara Modiano (Barranquilla, 1951 — a los artistas participantes en el Salón Atenas se les señala con su año de nacimiento ya que ellos deben tener 30 años o menos para ser elegibles) en el VI Salón Atenas consistió de una construcción en ladrillo y madera dividida en dos secciones, una siendo el negativo espacial de la otra. Teóricamente, al unirse producen un poliedro de ladrillo atravezado por uno de madera. El proyecto se documenta con 29 heliografías que explican en parte el proceso formativo. La obra recuerda la ya antológica "Double Negative" (1969) de Michael Heizer, construcción en un desierto, de proporciones gigantes donde se removieron 40.000 toneladas de tierra. (Junto con el "Spiral Getty" (1970) de Robert Smithson, "Double Negative" es una de las obras clásicas del earth-art con la tierra. Para una revisión rápida del tema veáse John A. Walker, **Art Since Pop,** Thames & Hudson, Londres, 1975, pp. 35-7). Modiano empleó 5.000 ladrillos y la mitad del primer piso del museo, un espacio reducido; las diferencias con Heizer son claras. Como **Zócalo,** "Proyecto 1" emplea elementos arquitectónicos populares: ladrillo, madera y la apariencia de arquitectura espontánea. Sinembargo, la actitud de Modiano es la de hallar un lenguaje plástico que llene literalmente vacíos reales y no que ilustre un texto popular. En Modiano, ignorante confesa del proceso arquitectónico (según propias declaraciones), "Proyecto 1" prueba como una idea nítida, clara y estricta puede hallar fórmulas visuales coherentes ya que el proceso investigativo se limita al estudio de la mejor posibilidad.

6. La segunda obra de Modiano en el Salón Atenas era una secuencia de 43 heliografías y 34 fotos que documentaba una construcción llamada "Casa tomada", realizada en Barranquilla meses antes. La intención, tan clara como la de "Proyecto 1", era integrar espacios reales (pared del museo y construcción de "Proyecto 1") y espacios lingüísticos, o sea aquellos presentados en los medios reproductivos; y es precisamente el espacio lingüístico el que liga "Hipogeo" con los eventos que pudieron inspirar las dos obras. Según palabras de Miguel Angel Rojas, cuyo 'piso' tiene fuertes relaciones con la obra de Modiano, "el alambre de puas en barricada colocado delante de la reja en la obra de Fernando Cepeda hacía más explícito el tema; junto con la documentación fotográfica de 'Casa tomada' de Sara Modiano, pienso que son obras especialmente importantes 'temáticamente'; son trabajos desprendidos de la historia inmediata colombiana, tienen como base la realidad política del país: los túneles del M-19 y la situación de los presos políticos" (declaración en conversación con el autor).

7. Se ve fácilmente que la tendencia política presentada por Modiano y Cepeda, y aún por Jaramillo, es muy diferente a la tradicionalmente expuesta por artistas de generaciones anteriores. Si Nirma Zárate, Pedro Alcántara o Clemencia Lucena han usado una iconografía política y por consiguiente se han mantenido observa-

dores de la realidad político-social según exige su condición de críticos y/o disidentes (sin esto significar que todos sean activistas políticos; lo cierto es que sus obras son imágenes de facto y, obviamente, son recreaciones debidas en parte a la imaginación), otros artistas colombianos prefieren enrolarse en las filas del contexto político-social asimilándolo como proceso o sistema y no simplemente como tema.

La extremadamente culta "Trampa" de Fernando Cepeda (Sabanalarga, 1950), donde Alvaro Herazo (en reemplazo del autor) residió por 48 horas en el recinto del MAM—Bogotá, mostró no una 'performance' sino una presencia real, un hecho real dentro del contexto del arte (museo), mientras la documentación fotográfica era realizada cada hora, pasando así a ser una declaración tan política y audaz como los mejores ejemplos del body-art. (Ver Max Kozloff, "Pygmalion Reversed", **Artforum**, Noviembre 1975, pp. 30-7; y Juan Acha, "El arte de las acciones corporales", **Arte en Colombia**, No. 13, pp. 44-8). Aunque la substitución de Herazo por Cepeda restó algo de subjetivismo al trabajo, esto hizo más palpable la experiencia para el público quien, inconciente y alegremente, pudo observar un proceso de confinamiento donde el cuerpo se usa "como una manifestación de comunicación no lingüística" (Herazo, **El Heraldo**, Octubre 21, 1980).

8. Aparentemente más tradicionalista es la obra de Rafael Echeverry "Rítmico", ganadora de mención en el Salón Nacional. A decir verdad, en el panorama de los dos salones (y de otros eventos pictóricos), la pintura de Echeverry surge como la propuesta más idónea, clara y culta. Su sencillo cuadro (acrílico sobre tela) presenta cualidades que lo hacen tremendamente inteligente: pequeñas franjas sin pintar, dobleces de la tela, material (cinta) sobre la tela, y un formato rectangular alargado y seccionado (15 partes). El tratamiento plástico en "Rítmico" es estudiado y planeado pero no rígido; existe un profundo conocimiento de la pintura romántico-metafísica de los años veintes (Mondrian, van Doesburg, Kupka, Malevich) y de la mejor pintura abstracta colombiana (Widemann y Ramírez Villamizar). La brillantez técnica parece ser el producto de una meditación extensa sobre las posibilidades plásticas de la realación entre los grandes espacios vacíos (blancos) y las líneas de pintura de otros colores, que actúan como versos líricos dentro del gran espacio romántico dejado en blanco. Echeverry no se entrega, sinembargo, a especulaciones netamente poéticas y asegura la calidad física de su cuadro con franjas pequeñas al crudo. "Rítmico", usando un lenguaje pictórico puro, sencillo y económico, apela al sentimiento y a la emoción sin olvidar lo que significa un fuerte lenguaje estructural.

9. Igualmente emocional es la extraordinaria obra escultórica de Ronny Vayda (Medellín, 1954) que, como ha observado Luis Fernando Valencia, es consecuencia de la gran tradición constructivista colombiana. (**Re-Vista**, No. 5, pp. 18-20). El trabajo de Vayda es dicotomista: sus esculturas son emocionales porque yuxtaponen fuertemente dos materiales tan disímiles físicamente como el hierro y el vidrio en una especie de relación amor-odio. Dicha relación, si se me permite, es digna del mejor arrabal tanguero de Medellín, donde las bajas y las altas pasiones se mezclan indiscriminadamente. Porque es obvio que el tratamiento del material es emocional y hasta erótico: el hierro se mantiene 'impuro' y el vidrio 'puro'. Atrás queda la refinada elegancia de Ramírez V. y Negret. Por consiguiente, y en contra de lo que dice Valencia, el conceptualismo en Vayda es mínimo ya que el vidrio actúa como restaurador de tranquilidad y no como agente reflexivo o procesador. Por la obsesión con la pureza y economía de los materiales usados la obra de Vayda encuentra conexiones profundas con el arte minimal pero yendo más allá del romanticismo pulcro de escultores como Robert Morris, Donald Judd o Anthony Caro. Las esculturas de Vayda son declaraciones amorosas y como tales, son un tipo de comunicación con gran dosis de emotividad pero prometiendo el mejor de los finales.

10. En el Salón Nacional se destacan por su seriedad y madurez los trabajos de John Castles, dos pequeñas pero sorprendentes esculturas en hierro fundido que retan no solo la idea de la escultura tradicional (grande y en una base) sino la relación objeto-espectador, ya que la escultura se sitúa únicamente a los pies del espectador y son miradas en picado, una cualidad que aunque parezca banal altera notablemente las nociones tradicionales del lenguaje escultórico. (Para una crónica formalista de la obra de Castles ver John Stringer, **Re-Vista**, No. 5, pp. 40-1). La fotografía de Luis Fernando Valencia se lanza también a asaltar nociones comunes sobre el medio y presenta literalmente el negativo en vez del positivo. Son tres trabajos realizados con dobles negativos y pedacitos de negativo para dejar ver dos paisajes anatómicos, alterados por los reflejos ambientales producidos por el vidrio donde se hallan colocados. De tal manera la visión no es nunca perfecta y el espectador queda con la idea de 'haberse' visto y no de 'haber' visto. La obra fotográfica de Jorge Ortíz es físicamente diferente pero participante de las mismas preocupaciones lingüísticas de la de Valencia. No se quiere dar una visión clara o terminada del evento fotografiado; lo que se pretende es que el espectador vea mucho más y no se inquiete por lo poco que se muestra iconograficamente; por eso la insistencia de Ortíz en la serie de cambios casi imperceptibles.

11. Virtuoso y seguro es también el trabajo de: Adolfo Bernal (OJO), una pancarta que se exhibía (ya que fue robada o prestada a largo plazo por desconocidos, en una tradición muy colombiana); es una pieza sencilla, sutil y utilitaria (como aviso publicitario). Alicia Barney presentó un trabajo similar a los realizados para el V Salón Atenas (ver J. H. Aguilar, "Todo tiempo pasado fué mejor", **Re-Vista**, No. 5, pp. 34-5) pero con ese demostró, y sobra decirlo, que ella esta realizando el trabajo más serio dentro del arte conceptual colombiano por su preocupación con el problema que debería concernirnos más, la ecología. (Su obra para "Arte para los años ochenta" titulada "Yumbo" ratifica esta afirmación. La obra de Barney parece cumplir la promesa de Jonathan Benthall, quien en 1969 declaraba: "la recuperación de los productos de desecho puede ser vista como un proceso de gran belleza intrínseca, y por tanto, no veo ninguna razón por la que no pueda convertirse en motivo de inspiración artística. E inspiración similar puede encontrarse también, en el estudio de las costumbres migratorias del salmón y las aves, en la vida y muerte de bosques y ciudades, o en otros muchos procesos ecológicos": Benthall, en "Importancia de la ecología", en Battcock, **La idea como arte**, p. 34. Ahora cuando nos enfrentamos a problemas mayores como la polución del Río Bogotá y los daños en la Bahía de Cartagena, a Barney debe mirarsela con algo más que curiosidad). Importante se muestra además la obra de Inginio Caro, con sus documentaciones de trabajos efímeros; de María de la Paz Jaramillo, quien presenta en dos grabados las posibilidades mínimas de interpretación verbal ("Te quedaras/ Te quedas"); de Santiago Rebolledo cuyos trabajos muestran una inquietud por el tratamiento del material físico así mismo como por su presencia en la obra final, incluyendo su enmarcada. El irrespeto hacía los textos tradicionales en la obra de Rebolledo es solo equilibrada por el respeto hacía las ideas plásticas y las posibilidades de los materiales empleados.

12. **El Titiritero**, Plaza y Janes, Bogotá, 1977, p. 29.

13. "Juego No. 1" de María Consuelo García de Bogotá ganó la otra bolsa de trabajo del Salón Nacional. Consiste de un teatro de títeres y un video. Los títeres representan a diferentes personajes de la historia política colombiana reciente mientras el video recrea un episodio de dicha historia. Aunque la representación de la obra es novedosa (gran espacio, medios diferentes, diversos materiales) y técnicamente brillante, esta no se aparta de la más clásica tradición político-figurativa del arte colombiano (Botero incluído). Sinembargo, García ha hecho más física (escultórica) la imagen generativa. Tanto en el teatro de títeres como en el video García emplea un lenguaje para niños, y no es coincidencial que el happening grabado se asemeje mucho a dos series que fascinan a los niños colombianos, "El Chapulín colorado" y "La carabina de Ambrosio". Además, García convierte al público en manipulador en su "Juego No. 2", consiste de un baúl con muñecos que el espectador puede accionar a su gusto. A García, como a B. Jaramillo, se la premió por las posibilidades investigativas; en sí, la obra es autosuficiente y aunque su tema se haya explotado hasta la saciedad en el arte colombiano, su dinamismo y frescura son el producto de un intento por hacer del mensaje textual un acto personal entre el trabajo y el público; esto lo demuestra el éxito popular de las dos obras. La parte algo olvidada de "Juego No. 1" es el video, que parece muy tímido y dubitativo. Es de esperar que en el futuro García logre una integración plena del lenguaje propio de cada medio.

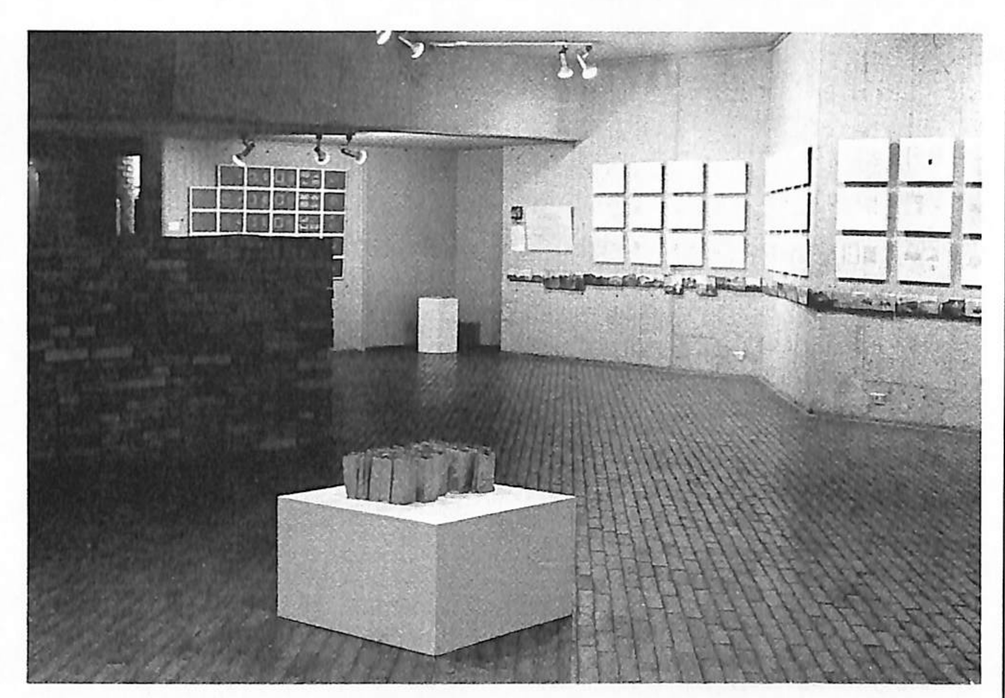
14. Un avance se espera también de Juanita Pérez (Bogotá, 1951) quien presentó en el Salón Atenas ensamblajes en pulpa de papel prensada cuya originalidad no estaba en duda. El problema con el trabajo de Pérez es talvez la sensación de una homogeneidad exagerada que no permite mayores exploraciones. Consecuentemente su mejor obra era aquella presentada sin marco. Las dos cajas de Luis Ernesto Parra (una merecedora de mención en el Nacional) adolecen de la misma falta de audacia. Dentro de sus limitaciones conceptuales, las cajas de Parra representan otra tendencia dentro del arte-caja colombiano: atrás quedan el pop de Bernardo Salcedo y Alvaro Barrios y la crueldad de Ramiro Gómez; lo que nos da Parra es un preciosismo kitsch que en el año de Bolívar era lo más apropiado para rendirle un homenaje popular a quien "aró en el viento y edificó en el mar".

15. La pintura de Martha Lacorazza (Santa Marta, 1950), vital y aparentemente espontánea dejaba entrever una estructura formal y una yuxtaposición de colores bastante planeados. Sus "Rayonismos abstractos" son extensiones deliberadas de una cultura pictórica elevada (Widemann, Obregón, Clyfford Still, Wols), muy conciente ya que hasta la firma de la artista es un signo trabajado, pero en último término demasiado azarosas. Demasiado desnudas

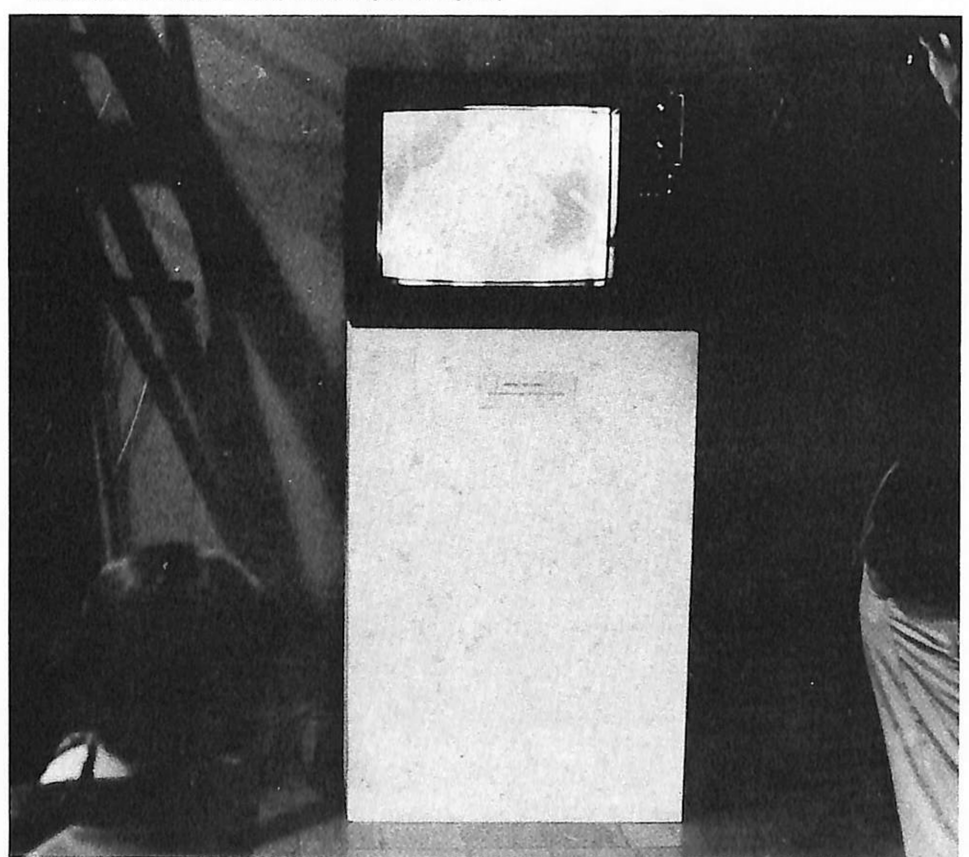
III. Lluviosidad.

"El Salón Atenas refresca como el rocio". Gabriel Melo Guevara[17].

El arte a medias, se necesita más información[18]. Lo que posiblemente sea, lo que posiblemente no sea, y que sigan los premios[19].



En 1er. plano la obra de Carlos Echeverri. **El Arte se vende como pan** y al fondo **Hipogeo** de Sara Modiano en el Salón Atenas. Foto: Oscar Monsalve.



María Consuelo García. **Juego No. 1.** 1980. Ambientación y video. 1er. Premio en el Salón Nacional. Detalle. Foto: Pedro Ramos.

son las ambientaciones de Natalia Rivera (Medellín, 1953) mostradas en el Salón Atenas. Con pretensiones surrealistas, "Las finalistas" o "El desayuno" son trabajos que provocan al primer encuentro pero que vistas detenidamente van perdiendo su impacto debido a que la sugerencia lingüística es demasiado escueta. Sin embargo, Lacorazza y Rivera prometen un trabajo de intenciones plásticas intransigentes.

16. Se puede esperar lo mismo de la escultura de Edelmira Boller, que requiere más estudio sobre las posibilidades dinámicas del material; de las mixtas de Elsa Zambrano, quien parece desprenderse al fín de la influencia de Beatriz González; de la pintura de Marielena Bernal, Mariela Restrepo (dos atractivas vistas de chorros), Dora I. Martínez, Ethel Gilmour y Gerardo Ravassa, cuyo único cuadro augura excelentes recúrsos técnicos pero cuyo título deshace las intenciones visuales. En dibujo, Esperanza Barroso (mención en el Salón Nacional) no logra una propuesta original aunque es indudable su habilidad técnica. En escultura, la mejor promesa es la de Carlos Restrepo; y en grabado Hugo Zapata mantiene viva la esperanza de algo diferente.

17. En el discurso de inauguración del VI Salón Atenas, Diciembre 2, 1980. Ver texto completo en **El Tiempo**, Diciembre 7, 1980, p. 5-B.

18. Carlos Echeverry (Medellín, 1955) propuso en el Salón Atenas una fraseología sobre arte que trató por todos los medios de parecer suficiente y sutil. Pero luego de 17 años de arte-lenguaje (Edward Kienholz propuso su cuadro-concepto en 1963; Gene Beery pintó un cuadro con una nota en 1969: "Note: Make a painting of a Note as a Painting"; y Frederick Barthelme ideo sus ya famosas sustituciones en 1970. Ver, Lucy Lippard, **Six Years: The Dematerialization of the Art Object**, Praeger, New York, 1973, pp. 15, 110 y 144 respectivamente), las proposiciones de Echeverry son débiles pues su ironía lo es. Su obra tiene el valor, a pesar de todo, de parecer carecer de importancia. Para una serie de conceptos extremadamente provocativos —"El valor del arte", "El arte a oscuras", etc.— las realizaciones de Echeverry se reducían a la más simple señalización, sin acusar un interés investigativo en el papel activo del lenguaje popular sobre arte, como sucede en la obra de Antonio Caro y Adolfo Bernal. (Con relación a este punto, consultense los esenciales escritos de Joseph Kosuth en Lippard, pp. 72-3, 93, 113-14, 127-33, 146-9 y 174-5. Véase también Walker, pp. 54-6).

19. Jaime Silva (Sincelejo, 1950) presentó en el Atenas pinturas excelentes técnicamente pero cuyas superficies no logran superar una monotonía patológica; en resumen, son pinturas complacientes que no despejan dudas viejas. Igual sucede con obras en el Salón Nacional: las fotografías super formalistas de Omar Obando; los dibujos grotescos de Rodolfo Vélez y sorprendentemente, la única escultura de Alberto Uribe, quien es de los pocos artistas que decepcionaron teniendo en cuenta su magnífico trabajo anterior. Entre los nuevos en el Nacional pero con algo de moho todavía se destaca Pedro Ramos, quien presentó dos obras basadas en la temática popular bogotana de rutas urbanas y carteles callejeros; en este último, un collage con trozos de carteles verdaderos, aparecía de pronto la profética frase "que sigan los premios". La obra de Ramos no es lo suficientemente disciplinada, pero investigada seriamente, teniendo en cuenta las variaciones culturales apropiadas, es una obra que podría dar resultados excelentes.

IV. Oscuridad.

"O será que no sabe distinguir entre un Velázquez y un inodoro". Espectador colombiano de arte colombiano[20].

Marta Traba, refiriéndose al XXVII Salón Nacional;[21] comentaba porque muchos artistas "bajan la guardia" y se olvidan de una severa autocrítica a medida que su trabajo se ve enfrentado a nuevas posibilidades laborales o a nuevas proposiciones artísticas. Este descuido se debe en parte a la timidez para abordar nuevos temas o sistemas, para incorporar otros lenguajes que no sean exclusivamente plásticos y tradicionales, y porque, como anotaba Eduardo Serrano[22], existe una adherencia a ciertos temas por miedo a una fama ya establecida o por compromiso político[23].

V. Novedad.

"El arte en cuanto arte no es mas que arte. El arte no es lo que no es arte". Ad Reinhardt[24].

Si a algunos artistas les falta audacia y seriedad investigativa, es bueno observar como otros usan estas dos virtudes mesurada e inteligentemente, tratando de no rendirse ante lo más fácil, de ser el "verdadero" artista quien, de acuerdo a Marta Traba, "sigue siendo ese ser sumergido y obsesionado, que permanece absorto, fascinado, en el proceso de su obra, sin perderla de vista ni un instante" [25]. Muchas veces esa vigilancia no logra producir resultados sólidos como en el caso de los trabajos presentados en el Salón Nacional por dos veteranos —Alvaro Barrios y Ever Astudillo—. Sinembargo, en estos dos artistas es obvio dilucidar que la seriedad y la introspección formal son de máxima importancia. Estos trabajos de Barrios y Astudillo pueden no ser lo mejor de su producción pero no son por esto gratuitos, complacientes o acomodaticios. Las virtudes arbitrarias y útiles de los artistas colombianos expuestas en el contexto del Salón Nacional y el Salón Atenas nos demuestran que si el lenguaje del arte se ha convertido en una preocupación mayor de muchos artistas nacionales, existen también quienes ignoran toda una historia reciente, no solo del arte contemporáneo internacional, sino lo que es peor, del arte colombiano. Mucha de esta ignorancia es deliberada y oportunista, pues las fórmulas de éxito comercial se duplican en detrimento de una comprensión global de lo que es el papel del arte en una sociedad como la nuestra. "Que las formas lingüísticas con las que el artista formula sus proposiciones sean con frecuencia códigos o lenguajes 'privados' es un resultado inevitable de la libertad del arte frente a los constreñimientos morfológicos; y de ahí se sigue que uno debe estar familiarizado con el arte contemporáneo para apreciarlo y comprenderlo"[26]. La información y la formación histórica de los mejores trabajos presentados en los dos salones (Modiano, Beatriz Jaramillo, Vayda, Rafael Echeverry, Cepeda, Valencia, Ortíz, Castles, Barney, Inginio Caro, Bernal, Rebolledo y María Consuelo García) nos demuestran que los dos salones son tan necesarios como sistemas de gobierno.

El aparentemente democrático Salón Nacional sirvió para reafirmar tendencias nacionales, y el aparentemente dictatorial Salón Atenas para adelantarlas. Los dos salones tienen morfologías diferentes y sería inútil y pretencioso tratar de compararlos cualitativamente; en un sistema neocapitalista como el nuestro, donde se vive a destiempo a pesar del desarrollo de los medios comunicativos, es alentador ver que tanto el gobierno como el capital se interesan por promover el tan devaluado (conceptualmente) medio del arte.

Y es aún más importante anotar que el destiempo es para algunos solo una virtud, mientras para otros es solo una ventaja.

20. Ramiro Alvarez Reinel en carta a **El Tiempo**, Enero 7, 1981, p. 5-A. El señor Alvarez se refiere a Alberto Casas, directivo de Atenas Publicidad, patrocinadora del Salón Atenas. En un irónico lapsus mentalis el señor Alvarez confunde la denominación del Salón creyendo que se trata de un evento en homenaje a Atenas, la capital de Grecia.

21. "Una mirada sobre el Salón", **Arte en Colombia**, No. 9, p. 28.

22. "Los años setentas y el arte en Colombia", **Re-Vista**, No. 4, p. 41.

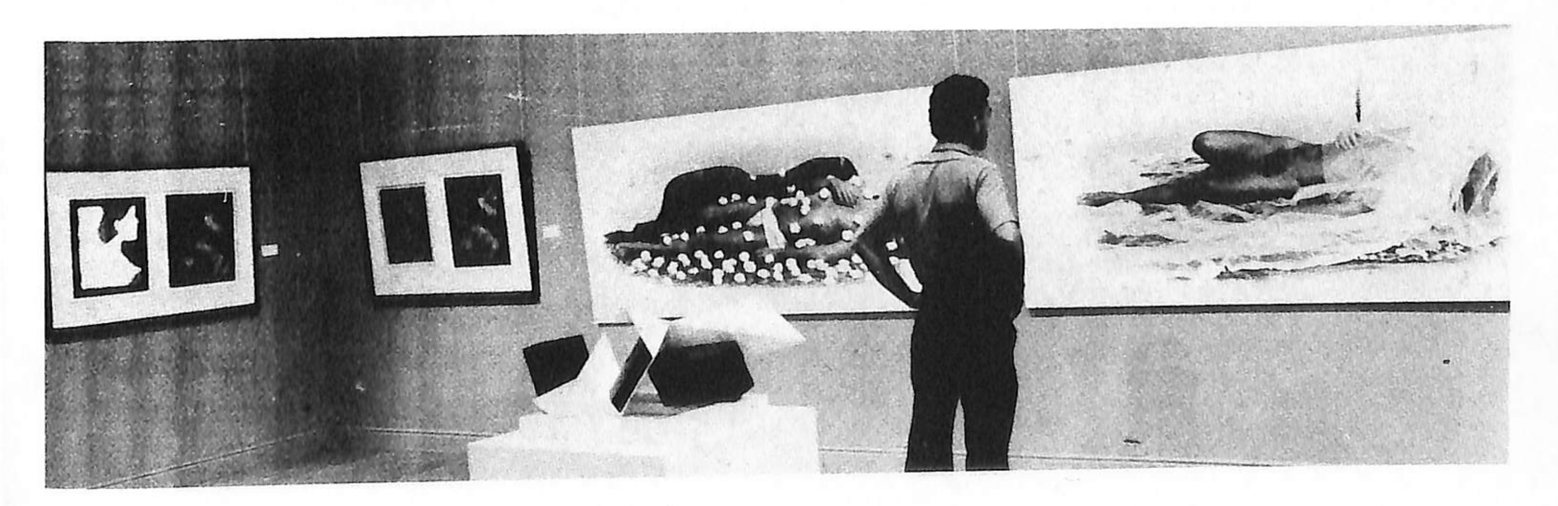
23. Pero tal adherencia no es solamente temática sino también formal, lo que no ha hecho sino anquilosar demasiado rápido una gran parte del arte joven colombiano, como el representado en el Salón Nacional por artistas como Diego Mazuera, Gustavo Zalamea, Soledad Beltrán, Raquel Ramírez, Carlos Duque, Orlando Morales y Ramón Giovanni, entre los mejores. La desastrosa presentación del grupo Orda, cuyas dos jaulas con animales vivos demuestra que de las buenas intenciones solo queda una profunda confusión sobre tendencias y teorías del arte actual. El rídiculo de Orda solo clarifica la declaración de Sol Le Witt, quien refiriéndose al arte conceptual afirmaba que este solo es bueno cuando la idea es buena. (Lippard, p. 28-9). Mientras que para Le Witt, la idea se convierte en máquina productora de arte para Orda la idea es solo un chiste malo. Lo que muestra que el abismo informativo de muchos artistas jóvenes (y otros no tan jóvenes) es infranqueable o por lo menos testarudo.

24. Citado en Kosuth, "Arte y Filosofía, I y II", p. 63.

25. "Una mirada, etc.", p. 28.

26. Kosuth, p. 68.

Todo lo anterior por el piso, y la paciencia (la mejor de las virtudes), de Miguel Angel Rojas.



Mirando el Salón: Buscando información o encontrando respuestas. Al fondo a la izquierda los grabados de María de la Paz Jaramillo y las fotografías de Alvaro Barrios sobre **El Martirio de San Sebastián**. Vista del Salón Nacional en Bogotá.



Foto: Daniel García
Diseño: Alvaro Herazo

EN LA TRAMPA

POR ALVARO HERAZO

Contactos fotográficos para Trampa. Foto Oscar Monsalve. Diseño Alvaro Herazo. Cámara Daniel García.

"El ejercicio de la actividad artística fuera de New York significa "El Tiempo como Arte" (el arte como meditación, el artista sólo sin obra de Arte)" Vito Acconci.

Al regresar de Cartagena, "Trampa" estaba en los toques finales y Fernando Cepeda, el artista que la enviaba al Museo de Arte Moderno de Bogotá, a causa de una herida, estaba incapacitado para viajar. "Trampa" era una obra que conocía bien. Había seguido y colaborado en su proceso de desarrollo; sabía que "Trampa" era un ejercicio sobre la meditación. Básicamente "Trampa" había sido diseñada como obra cerrada.

Fernando Cepeda me llamó y me pidió le reemplazara como "Performer". Yo acepté. La acción corporal se desarrollaría durante 48 horas y debía cumplirse en el área del museo, en el interior de una construcción de madera en forma cuadrada con una barra en cada esquina erizada con alambre con púas. Cada cara estaría formada por dos paneles rectangulares de madera con malla reticulada de alambre. Uno de estos paneles servía de puerta en la cual se colocaba un candado. Delante de esta construcción había una masa de alambres con púas. La construcción se colocó en un pequeño espacio cerrado de 2.50 x 3.00 x 4.00 que se comunica con la sala inferior del Museo mediante un vano con un dintel de madera. "Trampa" era el resultado de el deseo de llevar al museo la vida misma y plantearla en el contexto del arte. Fernando Cepeda, Eduardo Hernández y yo siempre habíamos estado interesados en cruzar esa barrera intangible entre el arte y la vida. Pero no era en la rutina de la vida diaria en la que basábamos la experiencia, sino en la idea de un ser viviente que se convertía en obra de arte, en objeto a través del cual se planteaba una propuesta de autoanálisis como arte. "Trampa" cerraba un círculo en el cual se iba de Vito Acconci a Gilbert and George pasando por Francis Bacon.

La obra, era lógico reconocerlo, partía de directrices dadaístas, para terminar en un ejercicio de propuesta post-conceptual.

Existía además un leve lazo con el Body-Art y no es necesario mencionarlo: "Coyote" y su autor Joseph Berys estuvieron siempre presentes.

El montaje, gracias al diseño de piezas desmontables, se llevó a cabo sin contratiempos y el 3 de diciembre de 1980 a las 7 P. M., yo estaba en el interior de la "Trampa", la idea de que "Trampa" se comportaba como un "cuadro vivo", con su espacio propio no ilusionístico como en la pintura, sino real, definida por su contexto de "interior", se alejaba de mi mente, cuando me sentía observado por los ojos de los asistentes al salón. No era fácil hacer frente a tantos ojos y las preguntas, que en un principio, atemorizado, me negaba a responder, empezaron a brotar y a romper esa barrera entre el espectador y yo.

La obra se había convertido ante la insistencia por parte del público en un proceso audio-visual compartido. Yo me convertí así en un emblema comunicante que se anexaba a la obra.

La obra presentaba diversos niveles de aproximación:

1o.) El hecho real de una persona encerrada.

2o.) La posibilidad de indagar, analizar, escudriñar sobre la persona encerrada componente de la obra.

3o.) El registro fotográfico que cada hora se hacía de mi actividad en el interior de "Trampa".

No siempre estas tres situaciones eran fáciles de vadear. . .

Entre los libros que había escogido para leer estaba "Alicia en el país de las maravillas".

La gente siente al arte tan alejado de su vida diaria, que en ningún momento los espectadores pensaban que al desplazarse por las calles de la ciudad y entrar en sus alcobas estaban también encerrados en una trampa en la que su consentimiento no era absolutamente necesario. A veces me asaltaba la ansiedad y deseaba que todo terminara y de que yo volviese a Barranquilla a resolver asuntos prácticos impostergables.

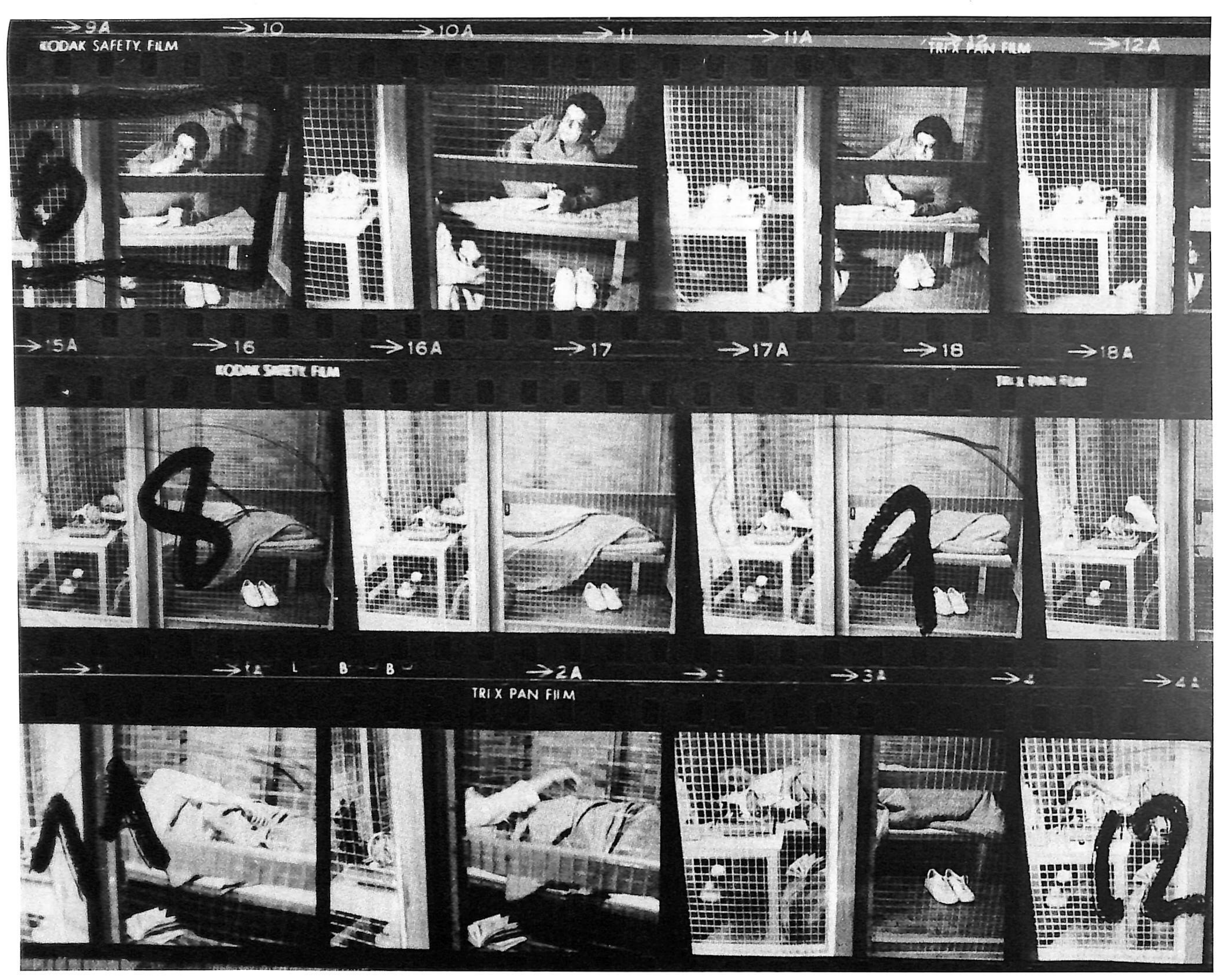
La obra había generado una reacción que iba del rechazo educado pero furioso a la aceptación del evento y su disfrute.

A ratos Diana Ross sonaba en la grabadora que sobre una pequeña mesa tenía junto a la cama, y mi mente se alejaba de "Trampa" para vagar por los recuerdos de Londres de donde recientemente había llegado en una ausencia de dos años.

En esos momentos "Trampa" dejaba de existir pero la presencia de los espectadores y sus preguntas siempre me hacían regresar. Que poder mágico tienen los símbolos que hacen que la gente siempre trate de cavar profundo en ellos? Por qué se negaban a aceptar este hecho como muchos que a diario, envueltos en violencia, suceden en la ciudad?

Trampa era una idea que había surgido del campo y había llegado a la ciudad. En un principio Trampa se había nutrido de la idea de esas pequeñas jaulas que para cazar animales usan los campesinos de la Costa Atlántica. Su proceso fué rápido y "Trampa" vino a ser este espacio en el cual trataba de analizarme a mí y a lo que mi acción genera en el espectador. No es trabajo fácil.

"Cómo te sientes?" era la pregunta que con mayor frecuencia recibía. Yo era sincero al responder que a ratos no me sentía bien tratando de organizar las diversas relaciones que se establecían entre el he-


9A
10
10A
11
11A
12A
KODAK SAFETY FILM
TRI X PAN FILM
15A
16
16A
17
17A
18
18A
KODAK SAFETY FILM
2A
3A
TRI X PAN FILM

cho de estar encerrado sin lograr esa defensa que teóricamente me brindaban la madera y el alambre con púas.

Era yo el que me defendía de la gente o era la gente la que se defendía de mí? "Trampa" era una trama a la cual me sentía pertenecer. Antes de empezar y desde otro punto de vista qué significaba el estar encerrado durante cuarenta y ocho horas, viviendo en el interior del museo?

Para mucha gente, no muy jóvenes la mayoría, esta acción se les antojaba como una repetición de hechos que artistas de Estados Unidos y Europa habían realizado. Es lógico suponer y aceptar el hecho de que, primero, el arte que se derivó de los rígidos parámetros del arte como idea, (en donde tan sólo se entregaba al espectador una idea, o a la suma un texto que recogía la propuesta del artista) desarrolló una "Academia" que recibió el nombre o la "etiqueta" de arte conceptual y que además se convirtió en un fenómeno global que iba de Nueva York a Londres a Buenos Aires.

Múltiples acciones en donde el cuerpo del artista era elemento esencial de la obra y el record de su actividad, (generalmente redogída por medios fotográficos o escritos que anotaban el ejercicio de una actividad incluyendo la de vivir como en el caso de On Kawara en su serie "Estoy Vivo" que fué documentada en postales y telegramas), llegó a constituirse en una técnica que como tal, podía ser utilizada como vehículo para trasmitir proposiciones artísticas de un carácter diferente.

"Trampa" utilizaba los medios técnicos conocidos de los seguidores de este movimiento pero su finalidad, el ejercicio mental que genera, estaba circunscrito a la meditación de los hechos que la actividad de vivir en el interior de "Trampa" y su relación con el espectador y el espacio del museo generaba.

Frases como: "Esta imagen no la olvidaré nunca" ó "No le importa hacer el rídiculo?" ó "Creemos que, "Trampa" es un esfuerzo válido para romper la barrera entre el arte y la vida", eran comunes entre los asistentes del museo.

Imagínese que usted decide que su cuerpo se convierta en un objeto de arte, y que esta actitud deberá ser mantenida como mínimo durante cuarenta y ocho horas. Esta opción desarrolla tres estados: antes de ser objeto de arte, usted es una persona común y corriente cuya interacción con los demás se desarrolla dentro de los cauces normales de la convivencia entre seres humanos. Pero cuando usted se convierte en símbolo u objeto de una actividad que el hombre ha catalogado como arte, usted no es más usted, puesto que además en esas horas su cuerpo se convierte en un signo a través del cual se trata de trasmitir (utilizando el contexto del arte) ideas artísticas que al incluirse en esta categoría serán analizadas dentro de una tradición que acompaña al hombre desde sus primeros días en la tierra y que ha ido generando una historia que continuamente se amplía renovándose.

De todas maneras, cuando alguien se acerca y dice:

"Es tan sólo un hombre sentado ahí", se siente que es exactamente eso, un hombre sentado sobre una cama de madera con unos cigarrillos, unas manzanas y unas ganas de gritar que "Los jugadores de cartas" de Cezanne son también en un sentido muy limitado, unas imágens de hombres jugando cartas.

Pero sería tonto pensar que un cuadro es tan solo eso y no el deseo de comunicar algo que al artista le parece importante. Es lógico, claro está, que si al estar encerrado uno acepta que esta situación es tan solo éso, sin ramificaciones mentales que la alejen de la idea de la pérdida de la libertad, del derecho a desplazarse en un espacio más amplio; sin el temor de una agresión por un espectador (agredido aún más profundamente por la obra), en el tormento de la duda que surge si es válido o no realizar esta acción y colocarla en el campo del arte, un campo que para mucha gente sólo pertenece a las imágenes del hombre y no al hombre mismo.

Algunas personas me recorren con la vista y pienso en la frase del poeta. "El hombre es un paisaje que camina", y aquí estoy con mi geografía abierta al ojo curioso.

Con "Trampa" el proceso de racionalizar lo vivido, se dificulta porque resulta difícil analizar los hechos a un nivel mental cuando es lo sensible lo que se está enriqueciendo aceleradamente.

Es difícil la introspección cuando lo privado se convierte en algo decididamente público; y están además el frío, y las condiciones de vida reducidas al mínimo.

Unos niños acaban de acercarse a la trampa; uno de ellos me ofrece un carro muy pequeño de plástico para que escape.

Tres señoras muy serias se detienen a leer el texto que acompaña la trampa. Una de ellas mientras lee con cuidado sonríe. . .

Eduardo ha llegado con la prensa y algo de beber, son las cuatro menos cuarto en la tarde.

"Trampa" se ha ido construyendo hora tras hora sobre los muros del museo. Con el transcurso de las horas, las fotos han ido cubriendo la pared vacía. Cuando yo ya esté afuera y pueda deambular por las calles húmedas de Bogotá, camino de un cine o de una librería, los asistentes al museo verán en imágenes mi vida, mis horas de sueño, hastío y reflexión. La cámara de Oscar Monsalve no ha tenido piedad. Sus cuarenta y ocho visiones de Trampa son el documento de esta jornada en donde lo menos difícil es la soledad.

Alguien se acerca y me dice que en estas circunstancias mi cuerpo adquiere una condición mágica. Presumo que es un poeta. . .

El estar encerrado ha sido una opción que he aceptado y el candado que cierra la puerta es un símbolo, que creo me defiende de la violencia de las personas que se siente agredidas en sus ideas sobre el arte y yo recuerdo que la vida era más fácil cuando el arte era tan solo bellos cuadros. No es cierto Horatio Alguien?

Beatriz González, pasa rauda diciendo que le es imposible mirar esta obra. Hay una niña que me contempla en silencio mientras muerde una manzana que le he regalado. Ella se esconde tras el muro de Trampa huyendo del posible regaño de la mamá. Cosas del arte. La niña pregunta si duermo "rico" aquí, yo le contesto que sí, que me encierro en el "Sleeping bag" y quedo como un caracol en su concha. Ella ríe.

Faltan dos horas para que trampa deje de existir, y pienso en su autor Fernando Cepeda recuperándose de su herida; será esta obra una pequeña herida en el arte Colombiano?

La luz, muy tenue en el espacio destinado a la estructura diseñada para "Trampa", es fuerte y agresiva en el espacio destinado al observador. En la cinta de la grabadora, Elton John toca su piano lleno de inglesa melancolía.

Ahora estoy contento porque falta una hora para terminar; que se hara despueś?

En la última foto de record, la trampa estará vacía y yo estaré lleno de recuerdos. Que como Sábato, he acumulado en este túnel que desafortunadamente no mira al mar. Mientras los bogotanos se prestan a tomar su chocolate caliente, yo estoy aquí con la vana pretensión de realizar esa actividad humana que la gente llama arte.

Ahora "Trampa" está vacía, su puerta abierta espera a alguien nuevo. Yo me digo recordando la frase de "Final de Partida" de Becket:

"La gente, la gente, siempre hay que explicarle todo".



Miguel Escobar Calle es Licenciado en Filosofía y Letras de la UPB y actualmente profesor del Departamento de Humanidades de la Universidad Eafit.

POR MIGUEL ESCOBAR CALLE

EL TIGRE EN EL COJIN

Los tigres de la cólera son más sabios que los caballos del conocimiento. W. BLAKE

La última muestra de la obra de Marta Elena Vélez, consistente en un acrílico de grandes dimensiones, una serie de serigrafías y de cojines de satín que repiten en las tres técnicas la imagen de un tigre, remite y hace necesario revisar el proceso mismo que ha sufrido su obra.

Puesto que en un artista auténtico y serio ningún paso, ningún cambio o metamorfosis, ninguna etapa es gratuita. Responde a una actitud, formula una inquietud o establece un replanteamiento. Y, de alguna manera, establece o suprime nexos con formas y presupuestos anteriores y abre horizontes y propuestas posteriores, no sólo al interior de la obra personal misma sino también, quizá, en el ámbito general.

De allí que lanzar una mirada retrospectiva sobre la producción de Marta Elena Vélez sea un riesgo que puede redundar en interesantes resultados, entre otras cosas porque se trata de una obra viva, en pleno y permanente proceso de evolución. Por eso, pensamos que las afirmaciones aquí asentadas como conclusiones, a **pesar de su carácter meramente conjetural y probabilístico,** bien pueden generar algunos indicios y, quizá, algunas claves para evaluar y "comprender" —hasta donde ello es factible tratándose de arte— su obra plástica.

Para eso se requiere, en primer lugar y de manera esquemática, señalar los datos más significativos de su hoja de vida artística.

I- Descontando sus primeros trabajos (algunas acuarelas que, aunque fueron del gusto de algunos conocedores, para la artista representaron "simples ejercicios de clase"), sus inicios pueden sintetizarse en el siguiente párrafo de Félix Angel:

De 1963 a 1964 estudió en el Instituto de Artes Plásticas con Aníbal Gil. Salió expulsada del mismo Instituto durante la dirección de León Posada (no continuó estudios en la academia).

Comenzó a pintar sola, "como en medio de un desierto" y presentó por primera vez sus obras al público en la muestra ARTE NUEVO PARA MEDELLIN, en 1967, siendo su obra favorablemente comentada por Dicken Castro[1]



Juan Camilo Uribe y Marta Elena Vélez. **Adan y Eva** 1972. Acrílico sobre madera. 2.30 x 1.63 mts.

En dicha exposición participaron Aníbal Vallejo, Samuel Vásquez, Justo Arosemena, Aníbal Gil, Leonel Estrada, Jaime Rendón y Ramiro Cadavid. Marta Elena presentó "Yo y mi Caballo", "La niña pintora" y un "Bodegón"; "tres obras muy pictóricas" según sus propias palabras. Al respecto comenta Félix Angel.

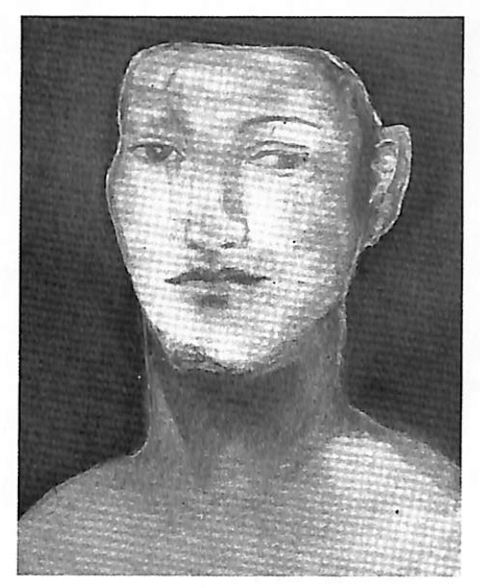
Aunque tenían temas tan tiernos, que aludían a un mundo tan aburguesado, tan nostálgico (. . .) me impresionaron por su calidad plástica. Yo tenía dieciseis años, y en este momento, casi que podría colocar los cuadros en el sitio que tenían en el Furatena[2].

Debe añadirse que tal colectiva se ha señalado como el antecedente y el primer paso para la configuración de lo que se denomina el "Grupo de Medellín", los "Once Antioqueños", "La Generación Urbana" o la "Generación de los 70s". Tal grupo, adición relativa de individualidades, surge definitivamente a raíz de las Bienales de Arte Coltejer y efectúa su presentación oficial como tal en una serie de colectivas en Bogotá (MAM), Pereira (Centro de Arte Actual) y Medellín (Galería de la Oficina).

II- En 1972 participa en la III Bienal de Arte Coltejer, con una obra elaborada conjuntamente con Juan Camilo Uribe. Dicha obra, "Adan y Eva" Triptico, se puede clasificar como Arte de Participación y obtuvo mención especial por parte del jurado integrado por Dorfles, Reichard y O'doherty.

III- Luego de esa fugaz incursión por los terrenos del Arte Participación, Marta Elena regresa a la técnica del óleo y crea durante este lapso lo que hemos llamado su "Período Mágico", al cual nos referimos en detalle en otra ocasión. A tal período —a nuestro modo de ver al mas rico y original de su producción— pertenecen las series "Romeo y Julieta" (1975), "Débora" (1976), "Las Odaliscas" (1977), "Los Silencios" (1977) y la casi totalidad de las obras mostradas en su primera exposición individual (Galería de la Oficina, Medellín, 1977). Uno de los cuadros pertenecientes a este período ("Los Sueños de Débora", óleo sobre lienzo, 1976) obtuvo el tercer premio en el primer salón Regional de Artes Visuales (Medellín, 1976).

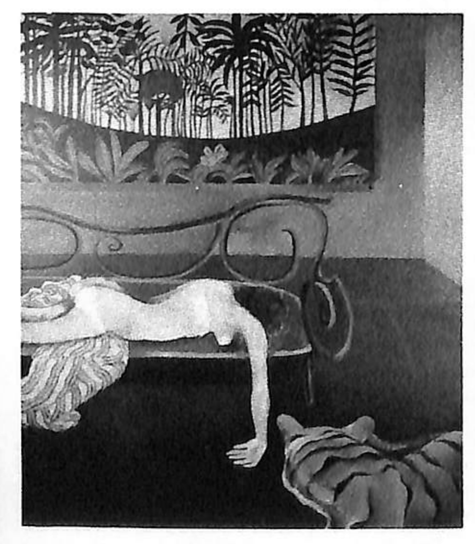
IV- En 1978 la artista viaja a Europa con fines de estudio e investigación. A su regreso de París, 1979, muestra su producción que presenta un claro viraje en su obra. Las exposiciones en el Centro de



Marta Elena Vélez. **Retrato.** 1979. Oleo y dibujo sobre papel. 0.40 x 0.25 mts.



Marta Elena Vélez. **Odalisca en la hierba.** 1975. Oleo sobre lienzo. 0.70 x 0.70 mts. Colección particular. Medellín. Foto: Guillermo Melo.



Marta Elena Vélez. **El sueño de la Odalisca.** 1977. Oleo sobre tela. 1.00 x 0.80 mts. Colección Sol Beatriz Duque. Medellín. Foto: Guillermo Melo.

Arte Actual en Pereira (Abril - Mayo de 1979), la segunda individual en la Galería de la Oficina ("Pinturas eróticas", Medellín, Noviembre de 1979) y la participación en algunas colectivas en el país y en el extranjero, señalan un notable cambio y transición temáticos y técnicos. En cuanto a esto último, la artista relega un tanto el óleo para insistir en el acrílico y experimentar en la serigrafía, el collage y las técnicas mixtas.

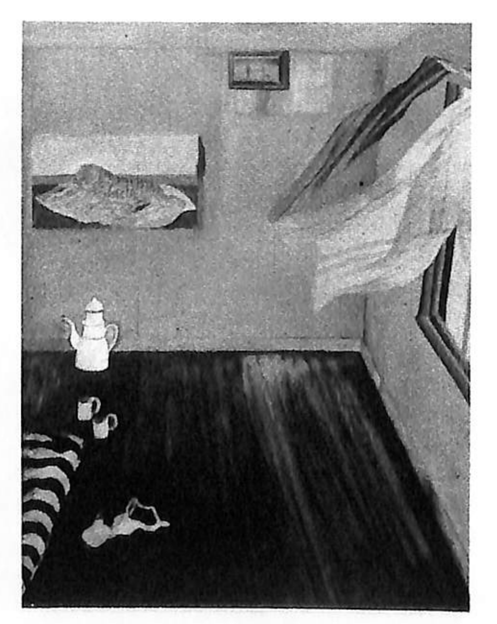
V- La última etapa en su obra está marcada por la exposición individual efectuada en Bogotá ("El Tigre", Galería Garcés Velásquez, Marzo de 1980). La prensa reseñó el evento en los siguientes terminos:

La exposición consiste en un inmenso cuadro de 21/2 por 1 Mt., en acrílico sobre lienzo, con la imagen de un tigre. Así mismo una tira de serigrafías en distintos colores con la imagen del tigre en tamaño natural. Para el centro de la Galería, Marta Elena dispuso una plataforma de cojines con imagenes del tigre en satín, formando un múltiple"(3).

Sin duda esta exposición señala una nueva orientación en su obra, un viraje que la artista misma reconoce al resumir el sentido de la muestra en las siguientes palabras:

Es un juego con el trapo que siempre ha tenido mi obra El tigre como imagen me llevó a hacerla y desde un principio tenía connotaciones conceptuales aunque no era mi intención (4).

Como puede colegirse, su viraje actual tiene antecedentes y raíces detectables no sólo en las factibles influencias que haya



Marta Elena Vélez. **Erótico.** 1979. Acrílico y collage sobre papel. 0.56 x 0.42 mts. Colección del artista.

recibido y asimilado la pintora, sino sobre todo en su misma obra anterior. Vínculos internos que, a pesar de las rupturas existentes ya señaladas, enlazan los períodos dentro de un proceso discontinuo. Proceso en el cual imágenes e ideas precedentes son retomadas dentro de un nuevo contexto a medida que se desarrolla el proceso mismo.

Todo lo cual comprueba, una vez más, que en Marta Elena no predomina el afán de la "Moda", aquel prurito de que "un artista en cada exposición debe presentar una cosa distinta, aunque la haga exactamente igual". Sino que, como afirma Eduardo Serrano, en su caso "su desarrollo claramente depende de una consciente y constante redefinición de valores y de objetivos".

Reiteramos pues, que aunque esta etapa de El Tigre presenta una ruptura, especialmente con referencia al "período mágico", la artista retoma imagenes de tal período para introducirlas dentro de un nuevo y diferente contexto. Tal metamorfosis implica que la artista ha efectuado algo así como su propia desacralización de imágenes y de signos mediante una operación de transferencia y de refracción. De verdadera transmutación, ya que la misma imagen en otro marco de referencia ya no es la misma imagen.

Intentemos indicar, entònces, cómo ha efectuado tal transmutación y qué sentido e implicación tiene.

Para comenzar valgámonos de un símil: en 1968 Alejandro Obregón pintó un magnífico cuadro con el cual inició su serie de "Los huesos de mis bestias"; se trataba de la calavera de un tigre y lo tituló "Esto me lo encontré en el camino". Marta Elena también encontró un tigre, mas. . .

. . . No el tigre fatal, la aciaga joya que, bajo el sol o la diversa luna va cumpliendo su rutina de amor, de ocio y de muerte. (Borges).

sino el otro tigre, el obsesivo, el que amenaza en el sueño, el tigre ancestral que habita en las guaridas del inconsciente(5). Y representó su onírica visión en un perturbador óleo que tituló "El Sueño de la Odalisca" (1977).

Ese tigre que amenaza el sueño de la desnuda odalisca, pertenece por derecho propio al peculiar universo mitico-poético que la artista creó durante su período mágico; de allí que pueda aseverarse su carácter simbólico.

De igual manera la tela rayada es característica de ese mundo mítico. En la casi totalidad de los cuadros que integran ese pe-

ríodo aparece la tela a rayas, ya sea suspendida mágicamente en el aire como en "Silencio" No. 2, desbordándose como una cascada que proviene de la inmensa profundidad del plano como en "Paisaje", o extrañamente tendida bajo los enigmáticos personajes como en "Magia Verde", "Odalisca sobre la hierba" y "Nostalgia de Gauguin".

Tigre y Tela son pues, imágenes simbólicas que hacen parte de la zoología y la parafernalia particular de ese universo visionario que la artista descubrió y plasmó en sus cuadros.

Pero, como ya lo señalamos, a partir de 1979 en la obra de Marta Elena se produce un viraje cada vez más radical que produce una serie de fracturas. Su temática y su pintura misma —salvo poquísimas excepciones— deja de lado esa atmósfera de sacralidad mítico-poética para incursionar en el ámbito profano, existencial y temporal de sus recintos e interiores. Allí se produce un cambio de coordenadas.

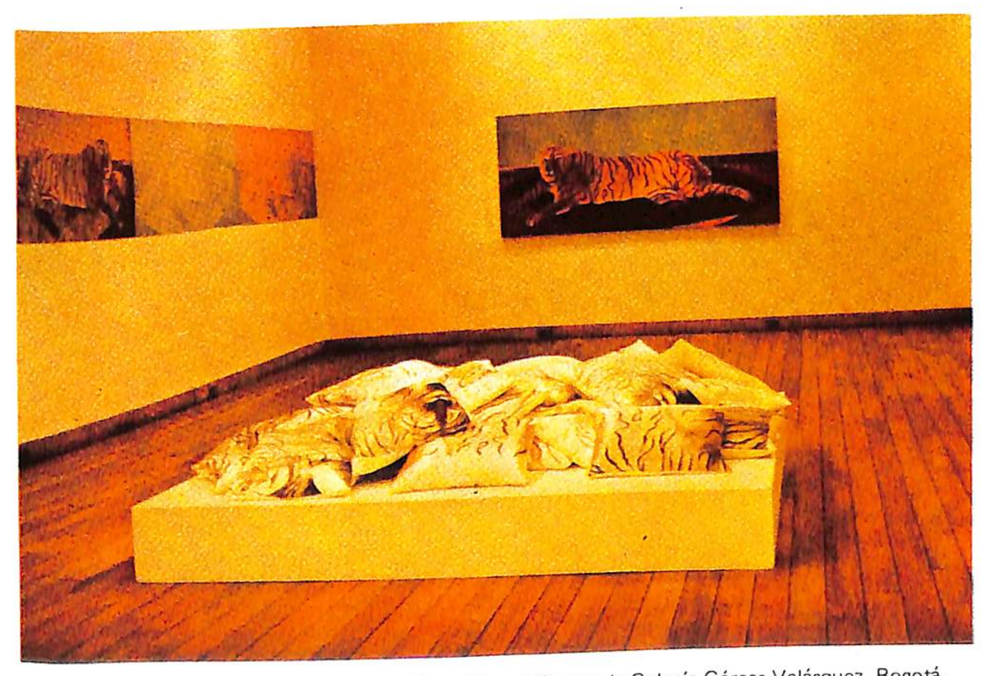
Sinembargo allí, en ese ámbito íntimo de los recintos vuelven a aparecer algunas imágenes arquetípicas pertenecientes al período mágico (el tigre, la tela rayada, el pavo real, etc.) pero retomadas con un trasfondo de ironía como nostálgico juego, como simple recuerdo que ata con el pasado. Por ello el tigre amenazante del sueño aquí ya solo es ironicamente un felino de papel coloreado y recortado, que se añade al collage del cuadro con fines plásticos y con aroma de saudade. De manera similar la mágica tela se convierte en simple forro de colchón, conservando valor plástico y estético pero perdiendo su carácter simbólico.

Tela y tigre persisten, pero como imágenes nostálgicas, como signos iconográficos que ya no poseen valor y poder expresivo a nivel simbólico per se, sino solo por medio de la memoria (del artista o del espectador) que los puede remitir a su mítico origen.

Con la exposición "El Tigre", se deduce que Marta Elena se propuso **domesticar** "Los Tigres de la cólera" (Blake). Esa "domesticación" se produjo de manera gradual, si consideramos el tigre de cartón recortado de su exposición anterior como un estadio de transición.



Marta Elena Vélez. **El tigre.** 1980. Foto screen 0.80 x 2.00 mts.



Aspecto de la exposición **El tigre** de Marta Elena Vélez en la Galería Gárces Velásquez. Bogotá.

Por qué "domesticar" ese tigre hasta el punto de convertirlo ahora en un manso felino de lánguidos ojos que reposa plácidamente sobre cojines?. Aquí solo caben las suposiciones como vía de explicación. Quizá ante el facinado temor que produce el animal (tanto el tigre real como el atávico), el artista elige dominarlo, domesticarlo en vez de seguir profundizando y descubriendo el enigmático y quizá terrible significado de su presencia obsesora.

Marta Elena "doméstica" el amenazante tigre del sueño de la odalisca al efectuar un proceso conceptual de transferirlo de su mundo mágico y mítico al terreno de la imagen icónica, dentro de un marco que podría denominarse no convencionalmente como Arte Funcional de Divertimento.

Desbrocemos por partes el párrafo anterior.

En el **primer estadio** (Período Mágico) tela y tigre hacían parte de un mundo visionario; visionario no en el sentido de "visión celeste" sino en el de visión terrestre; una especie de Reino de Beulah que había creado con su pintura, una pintura enriquecida con matices mágicos que le dieron ese mundo significado simbólico. Al ser signos de ese contexto mágico-mítico eminentemente poético, estaban —como los demás seres y objetos de ese mundo— impregnados de analogía y simbolismo; se convertían en imágenes simbólicas de significado complejo y expansivo (Jung dijo: "Ninguna imagen simbólica individual puede decirse que tenga un significado general dogmáticamente fijado"); en una especie de imágenes arquetípicas propias de un mundo mítico.

El **segundo estadio** (Período "profano" o existencial de las pinturas eróticas y de los recintos) se configura, reiteramos, como una etapa de transición en la cual tela y tigre se insertan en otro marco de referencia, en un mundo pictórico de coordenadas humanas, de temporalidad existencial y lineal y de dimensiones espaciales antropomórficas (los recintos).

Allí el tigre pierde su significación arquetípico —simbólica para tomar un sentido de recuerdo irónico y nostálgico que sirve plástica y estéticamente para la composición, por eso ya es sólo una imágen de cartón recortada pegada al lienzo para completar la atmósfera y tema del cuadro. La tela pierde también su anterior y rica significación, para convertirse aquí en el forro del colchón sobre el cual yacen los amantes.

Ambos signos pues, conservan valor estético (más la tela que el tigre), pero dejan de tener la compleja significación simbóli-

ca que poseían, para pasar a adquirir otro sentido (de irónica nostalgia), acorde con el nuevo contexto donde los insertaron.

En el **tercer estadio** (Período Conceptual: cojines y serigrafías con la imagen del tigre) Marta Elena prescinde, ya radicalmente, de las iniciales características mágico poéticas que tenía su obra, y ésta se convierte ahora en un juego conceptual con la tela y la imagen del tigre.

Esto produce una ruptura violenta que podemos percibir, en primer lugar, por la **refracción de los signos** (tela y tigre) al ser introducidos en otro medio, diametralmente opuesto al original marco de referencia:

Así, el tigre atávico que amenazaba el sueño de la odalisca y que, como imágen estaba cargada de densidad expresiva y significaciones simbólicas, pasa ahora a ser un pacífico felino echado sobre cojines (en las serigrafías) o impreso en tela misma del cojín, costriñendo así su significado para limitarlo a ser, literalmente, una **imágen gráfica**, un **ícono** reproducido en serie con sentido e implicaciones esencialmente conceptuales que carece, a propósito, de trascendencia simbólica o mágica o mítica o poética.

La tela sufre también una total transmutación. Ya no es un objeto imaginario, pintado en el lienzo y al cual se le consideraba como el elemento simbólico que hacía parte del mundo mítico que la artista había creado con su pintura; ahora y mediante ese "juego conceptual", la tela es sólo eso: simplemente tela. Dejó de ser representación artística de un objeto imaginario para pasar a ser el objeto, la cosa misma en su radical materialidad: la serigrafía como tela producida e impresa en serie, y la tela (el satín) como el forro mismo de los cojines reales. Mediante esa refracción de signos conseguía no sólo "domesticar" el tigre sino también volverlo artículo de consumo "masivo"; había transmutado elementos inicialmente de carácter simbólico, en íconos, en imágenes "populares", en artículos funcionales de consumo: cojines y "gobelinos" (ya que las serigrafías harían ahora, las veces de tales objetos decorativos que fueron de uso común en épocas pasadas).

Jean Amos Comenius, ese precursor de la Teoría de la Imagen, decía en el Siglo XVI: "Cuando nos faltan los objetos podemos servirnos de las imagenes que los representan". Allí está, magistralmente sintetizada en palabras simples, la noción de FETICHE y su función. Apuntamos esto porque la fase actual de la obra de Marta Elena cabe dentro de tales parámetros. Su proceso ha sido, a nuestro modo





Marta Elena Vélez. **Las serpientes** 1981. Screen y acrílico sobre telas. Proyecto en ejecución

de ver, una relación discontínua de períodos que van del Mito (mágico-poético) al Fetiche (iconológico-conceptual). Desde esta perspectiva puede establecerse una relación entre el tigre inicial que amenazaba (en) el sueño de la odalisca (como arquetipo mítico) y el nuevo tigre, el inofensivo que reposa en el cojín; así, las serigrafías y cojines son al tigre de la odalisca, lo que los posters con la fotografía de la Monroe desnuda son a la Marilyn de carne y hueso: se convierten en la "masiva" posibilidad individual de una posesión ficticia, en el medio convencional para realizar artificialmente un sueño. El mito como tal (Marilyn o el tigre de la odalisca en este caso), al masificar su imágen y distorcionar sus significados, se desacraliza para convertirse en fetiche, en ídolo popular, en amuleto.

En consecuencia, acomodando la cita de Comenius, puede suponerse que una de las ideas en que se basó Marta Elena para esta transmutación de sus signos fué la siguiente:

Si a los demas les faltan arquetipos podemos servirlos (suplírselos) con las imagenes que los representan (los Fetiches). Así, entonces, las serigrafías harían las veces de los afiches o posters populares; serían representación del objeto apetecido ("eso que hace falta", el tigre como arquetipo mítico — onírico) que antes era escaso o difícil de alcanzar, y que ahora, mediante su multiplicación y "domesticación" puede ser "utilizado" masivamente para satisfacer, estimular o compensar (artificialmente) deseos necesidades o frustraciones. La artista pues, ál multiplicar la imagen del tigre intenta masificar su uso (su funcionalidad) y, al devaluar o desacralizar su significado lo vuelve "inofensivo" al igual que sus efectos para el usuario. Con ello se concilia la aparente contradicción de hallar **un tigre en el cojín**; la fiera deja de ser amenazada para convertirse en seguridad: "Duerma tranquilo que el tigre lo protege". Deja de ser peligro para convertirse en sensual compañía.

Su tigre, pues, ha entrado en la "Civilización. . . de la Imagen".

Con todo eso produjo la desmitificación, la desacralización de sus propios signos descodificándolos de su marco de referencia original, para re-codificarlos, recifrarlos en un contexto totalmente diferente y, aún, opuesto.

El postulado en que se apoya tal transmutación sería el siguiente: si la tela y el tigre fueron fruto de visiones oníricas, si eran imagenes arquetípicas y simbólicas pertenecientes al reino de los sueños, remitámoslas y reintegrémoslas al medio mismo que las produjo: el cojín. En otras palabras: si tela y tigre los encontré en el sueño —diría Marta Elena— hagamos con ellas un instrumento (un medio) que propicie su aparición (que los produzca) para todas aquellas personas que quieran tener el mismo sueño de la odalisca.

Desde ese ángulo Marta Elena está haciendo, de nuevo, Arte de Participación, retornando presupuestos conceptuales similares en ciertos aspectos a los propuestos con su triptico "Adan y Eva" en la Bienal de 1.971. Ya que el usuario puede "participar" del mismo sueño que tuvo la odalisca. Así el cojín es el medio adecuado, el instrumento efectivo para que el tigre (como "caduco" arquetipo del inconsciente colectivo), pueda volver a cumplir **artificialmente** su **función onírica.**

Otra de las plausibles connotaciones, que puede tener esta transmutación es poner en solfa el ámbito mismo donde ha vivido y desarrollado su obra: Medellín como el "gran" centro industrial de Colombia, la ciudad que produce la tela de los hilos perfectos. Ya que esos objetos artísticos son elaborados y responden al modelo de la producción textil: las serigrafías se convierten en producción en serie de una tela impresa (estampada) y con una sola matriz (la imagen del tigre) y a las cuales se les alterna el color de un rollo al otro (monocromatismo). De manera similar, los cojines son producción en serie; elaborados con una tela (satín) que tiene impresa la imagen del tigre y monocromáticos.

Ese monocromatismo de serigrafías y cojines no es gratuito, tiene su razón de ser, puesto que al haber sido transferido esos signos (tela y tigre) del mundo arquetípico-simbólico donde habían aparecido al campo iconográfico —conceptual donde ahora se insertan, no tenía sentido conservar la magia del color que había sido característica de la obra en los períodos anteriores.

Según todo lo dicho, Marta Elena se ha valido de sus propios signos para formular un cuestionamiento que abarca no solo a su propia obra (devaluación de los símbolos) y al quehacer artístico en general, sino también al marco de la sociedad de consumo y de la cultura de la imagen donde ahora la inserta. Y lo ha logrado mediante un juego conceptual con su obra; un juego aparentemente en broma pero como tal en serio, quiza subversivo, que interroga y denuncia.

Terminemos diciendo que en este período de la obra de Marta Elena Vélez es interesante y tiene indudable validez porque, en primer lugar, lo efectuó con su propia obra, con sus propios signos personales y no con elementos ajenos (repetidos, copiados, presentados), como ocurre tan frecuentemente; en segundo lugar, porque primordial y fundamentalmente responde al proceso interno discontínuo de la obra y a la manera como la artista afronta su quehacer artístico, más que a las meras influencias exógenas[6]; y en tercer lugar, porque implica y expresa la libertad y a la vez el compromiso que tiene con respecto a su obra: la aventura y el riesgo y el desasosiego de enfrentarla, modificarla, renovarla.

Por eso esta etapa del tigre nos dice, ante todo, que la obra plástica de Marta Elena Vélez esta viva, en plena y permanente metamorfosis. Antes su pintura era fruto de la intuición y de la imaginación, ahora es lúcido producto intelectual, mañana. . . qué sabemos. Quizá de nuevo **estalle el color. . .** pero todo es conjetura, probabilidad; solo queda la inquietud de la espera que se apoya en el convencimiento de que el horizonte está adelante y los pasos hacen el camino.

NOTAS

1. Félix Angel. NOSOTROS — UN TRABAJO SOBRE LOS ARTISTAS ANTIOQUEÑOS. Medellín, Museo el Castillo, 1976. pág. 209.

2. Idem. Págs. 215 y 216.

3. Periódico EL MUNDO. Medellín. Marzo 28 de 1980. pág. 16.

4. Ibidem.

5. Al respecto, y como una reafirmación, podemos citar a Joel Otero quien indica, con una concentrada claridad, los lazos existentes y el tránsito sufrido —en el ámbito latinoamericano— entre el tigre real, el tigre mágico del chamanismo y lo inconsciente mítico:

En nuestros mas remotos ancentros el jaguar (el tigre de Surámericana) y el chamán compartían un lugar mítico equivalente al punto de transformarse uno en otro (. . .).

Ya el jaguar está casi extinguido (si no del todo) tanto como a su vez les sucede a los propios indígenas y con ellos, por supuesto, a sus chamanes (. . .).

El jaguar ha sido sepultado junto con su sentido encantador y mágico (. . .).

Pero el jaguar no ha muerto. En el fondo de nuestros inconscientes reposa acallado dominado (. . .) Mago del cambio de las formas, a veces aflora a la superficie completamente disfrazado.

Irreconocible. Enmascarado o sin rostro emerge en nuestros sueños (a veces precisamente como "eso que hace falta" o como" esa extraña parte que no se recuerda").

(Cfr. EL MUNDO SEMANAL No. 61, Medellín, Julio 28 de 1980).

6. "Todos los artistas llevan la huella de su época; en unos está marcada más profundamente", dijo Matisse en SOBRE ARTE (Barcelona, Barral, 1978).



Jorge Glusberg, Director del Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires, presenta un análisis sobre las Bienales como fenómeno cultural en latinoamerica, sus proyecciones e importancia en el campo internacional.

POR JORGE GLUSBERG

ARTE, INSTITUCIONES Y BIENALES

Leopoldo Maler. **Forno, Fuoco, Forma.** 1980. Performance en la Bienal de Venecia.

El primer requisito para abordar correctamente el problema del arte en sus aspectos productivos y reproductivos (esta metáfora es para nosotros, a nuestra vez, económica en el sentido teórico), consiste en tener una visión coherente y sistemática de los aspectos que integran el campo cultural, el campo de las realizaciones humanas.

La perspectiva a adoptar depende de la concepción que se elabore de antemano acerca de la sociedad. He aquí la nuestra: suponemos que una teoría de la cultura es una teoría de los objetos culturales, esto es, de los objetos semióticos, objetos provistos de significación, que son producidos por el hombre y, a veces, independientes de él (los naturales).



Pero, fatalmente, desde el momento en que un objeto entra en el circuito social del consumo se convierte en un objeto con significación: Roland Barthes los denominó "funciones-signos". Por ejemplo, un paraguas sirve para protegerse de la lluvia y, a partir de ese uso, adquiere un sentido. Una estrella, que no ha sido producida por el hombre, se integra al panorama cultural apenas es incluída en el lenguaje cotidiano, vale decir, dentro del sistema de símbolos lingüísticos.

Una teoría de la cultura es, entonces, una profundización de las condiciones desde las cuales el hombre se convierte en ser simbólico, capaz de utilizar signos reunidos en sistemas.

La cultura de una sociedad en una época dada depende de varios factores, y corresponde a una dimensión social poco analizada desde el punto de vista científico, pues incluye los mitos, los rituales, el arte, las religiones y el derecho y todos aquellos valores que hacen del hombre lo que es.

Resulta interesante ahondar en los mecanismos que determinan la producción y el consumo de esos bienes culturales que, al mismo tiempo de ser producidos por el hombre, lo conforman en cada momento y en toda circunstancia. El arte, la arquitectura, la comunicación, las relaciones con el medio natural o cultural, son elementos de un esquema total que, sin una teoría de los signos, se verifica inabordable a esta altura del desarrollo del conocimiento en las ciencias humanas.

La cultura, entendida como el conjunto de los sistemas de símbolos existentes, trasciende al hombre y lo define; es tan inconcebible una sociedad sin cultura como una cultura sin sociedad. El ser humano se organiza a partir de la simbolización, que le impone límites pero, también, libertades, entre ellas, la posibilidad de grandes realizaciones, de las cuales el arte es la más elevada.

El hombre se inserta entre los efectos de la cultura, ya que ésta produce signos y el hombre es uno de ellos. Un signo de doble sentido, porque también él produce signos o símbolos, en la medida que las instituciones se lo permiten. Dentro de este panorama, el arte es el efecto por excelencia de **lo cultural,** según denominamos al conjunto de sistemas de signos que se asienta sobre órganos sociales o instituciones.

El circuito de producción, reproducción y consumo del arte puede ser positivo o negativo. Positivo, cuando integra elementos nuevos, creativos ("imágenes", en el sentido de Gaston Bachelard); negativo, cuando se repite, se academiza, cuando no se ajusta a las condiciones sociales y a la prospectiva de un país o una región.

Pero, tanto lo positivo y lo negativo como su evaluación obedecen, en última instancia, a los objetivos culturales que se proponga una nación, porque, en virtud de ellos, se establecen instituciones encaminadas al desenvolvimiento de las capacidades creadoras y a la realización individual y general, esto es, social. El hombre, en definitiva, importa la manifestación personal de lo que la sociedad ha elaborado pacientemente en el terreno de la cultura.

De ahí la importancia de ver cómo y en qué medida permiten las instituciones el desarrollo del arte. Una teoría de la cultura ha de ser, en consecuencia, correlativa de una teoría de las instituciones.

La noción del artista aislado, que produce en soledad y de acuerdo con sus dotes innatas, guiado por inspiraciones extraterrenas, ha dejado hace tiempo de tener vigencia. El artista es un sujeto social, que ejerce una práctica promovida y valorada por las instituciones o aparatos organizacionales: por ejemplo, las bienales.

Tales instituciones actúan como polos de atracción y también de condicionamiento del hecho artístico, además de servir de entes de distribución e intercambio de las obras. A partir de ellas —y de algunos aparatos subsidiarios como el periodismo a los medios masivos de información—, el artista entra en contacto con lo que la sociedad donde vive designa como **arte** en un instante histórico específico.

De una concepción abstracta que se pregunta acerca de las vinculaciones entre el artista y la sociedad, pasamos así al examen de la función mediadora e imprescindible de las instituciones ligadas al proceso de elaboración y consumo del arte, que constituyen la materialización, en el seno de una sociedad compleja como lo son las

de nuestra época, de las condiciones de producción del discurso artístico, tanto como de su circulación y apropiación por parte del público.

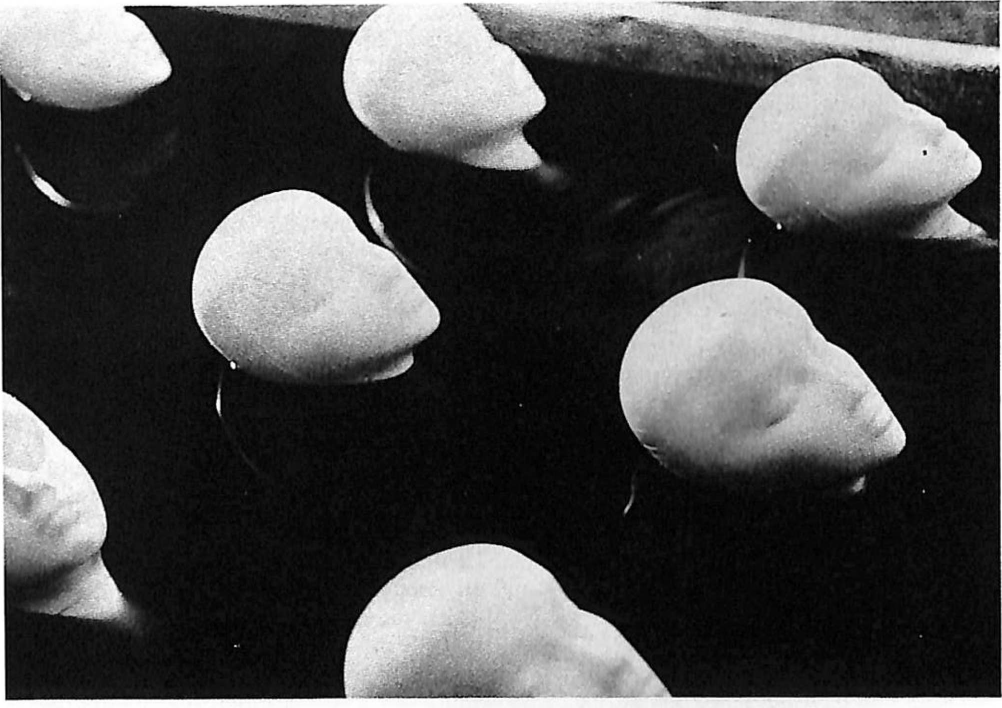
Llamamos condiciones (subjetivas) de producción a las representaciones imaginarias que suscitan en el autor de una obra las determinaciones sociales, políticas y económicas (condiciones objetivas) del contexto geocultural al que pertenece. Esas representaciones imaginarias devienen, luego de una etapa creativa, en el discurso artístico.

Ahora bien: si las instituciones operan sobre los artistas, acicateándolos o limitándolos, lo hacen además sobre los receptores y adquirentes de la obra artística. El arte aparece, así, engarzado en una verdadera red institucional que colabora, con otras determinaciones, en la concepción misma del objeto o discurso, a partir de que toda obra se realiza para un consumo. Fuera de este circuito, donde hay emisores y receptores de signos, parece inconcebible hablar de arte propiamente dicho. Creemos que el hecho artístico que no aspire a ser recibido por otros, decodificado, interpretado, no es arte.

Cuando acentuamos el papel que cumplen en la sociedad contemporánea las instituciones que promueven, financian, distribuyen, seleccionan y difunden el hecho artístico, no negamos en absoluto la originalidad de la producción concreta de tal o cual autor en particular. Simplemente, enunciamos la idea de que, al adecuarse a estos marcos, la obra contendrá elementos de significación que aludan a las condiciones señaladas, aun en los casos del arte experimental.

De este modo, la cosmovisión del creador, influída por su ubicación en el seno de la sociedad, se suma a las determinaciones institucionales y al proceso, cada vez más amplio, de divulgación de los hechos artísticos. Pero, esa cosmovisión no es la de un solo creador: incide, de manera común, en todos aquellos artistas que se encuentran en su misma situación.

Dicha situación se manifiesta en el desarrollo de las técnicas productivas, en la concepción que el autor tenga de sus objetos artísticos y en el proceso de transmisión de éstos. Y orienta, cuando no decide, la particular percepción o interpretación de la obra por el receptor o el adquiriente.



Leopoldo Maler. Ambientación realizada en la 1era. Bienal Latinoamericana de Sao Paulo en 1978.

Hay, en fin, un retorno de influencias: ciertos discursos artísticos, que salen del terreno de lo consagrado sin por eso librarse de las marcas (huellas retóricas) de sus condiciones de producción —como que el autor sigue inmerso en la sociedad—, inciden en la red institucional, buscando su lugar en ella hasta obtenerlo, sea por la adaptación de algunos de los aparatos organizacionales ya existentes, sea por el nacimiento de otros.

Podríamos resumir estas consideraciones en cinco puntos:

1. El creador está determinado socialmente por las condiciones generales del medio en que se produce su obra y por las características de los aparatos organizacionales que actúan de mediadores entre él y aquellas condiciones.

2. A su vez, el discurso artístico de una sociedad opera sobre su cultura, transformando la índole de la aprehensión estética del mundo.

3. El creador forma parte activa y, en muchas oportunidades, fundamental de las instituciones vinculadas con el arte, en cuanto a decisiones y control de la producción de hechos artísticos. En ocasiones, modifica esos aparatos y aun obliga al florecimiento de otros.

4. Las organizaciones, a través de sus medios específicos de información y a partir del apoyo de las comunicaciones masivas, configuran una receptividad específica del objeto artístico por parte del público.

5. El consumidor también resulta determinado por las condiciones generales de su inserción en el circuito.

A esta altura, debemos destacar que en los últimos veinte años muchos artistas vienen reclamando con mayor asiduidad la intervención activa del espectador, hasta convertir la recepción de la obra en algo más que un episodio circunstancial o el término de un proceso: un elemento constitutivo de la propia obra, sin el cual ésta no existe en plenitud. He aquí una derivación de las instituciones: la progresiva universalización de los lenguajes artísticos, pese a las diferencias de latitudes y culturas que prevalezcan en cada creador.

El papel de las instituciones se trasluce en dos recientes ejemplos. La instalación del Centro Pompidou, en París, recobró para la capital francesa el carácter de punto de confluencia del arte internacional, que había perdido en la década del 60.

El incendio del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro no sólo abatió un acervo de primera magnitud: destacó el hecho de que el Museo nucleaba toda la actividad artística de la antigua capital brasileña, poniendo a los espectadores en contacto con una gama de expresiones que iban desde los maestros impresionistas y el cubismo hasta los más jóvenes y cuestionadores valores locales.

Y es que, tanto Paolo Ucello, con su obsesión por la multiplicidad de las líneas y su problemática arquitectónica de la época de Bruneleschi y Donnatello, como los hiperrealistas y conceptualistas de hoy, produjeron y producen en este complejo marco de sistemas simbólicos y aparatos organizacionales, circulando por el recorrido: Cultura Instituciones Discurso artístico.

Foto: Marta Elena Vélez

MIGUEL GONZALEZ, es actualmente profesor de Estética y Arte Latinoamericano en el Instituto de Arte y Cultura de Cali, Consejero de exposiciones en Extensión Cultural de la Universidad del Valle en la misma ciudad. Se desempeña igualmente como Director Ejecutivo del Museo Rayo de Dibujo y Grabado Latinoamericano en Roldanillo.

Desde 1976 escribe sobre arte en periódicos y revistas especializadas. Ha sido curador en varias oportunidades de muestras Antológicas en distintos Museos de Arte Moderno de Colombia.

POR MIGUEL GONZALEZ

LAS BIENALES GRAFICAS DE CALI



El Jaguar Desana. Símbolo de las Bienales de Artes Gráficas del Museo La Tertulia . Cali. Diseño: Cartón de Colombia.

Después de una clausura silenciosa de siete años reabrirá sus puertas la Bienal Americana de Artes Gráficas de Cali, tradicionalmente convocada por el Museo de Arte Moderno La Tertulia. Esta vez la empresa patrocinadora única no será Cartón de Colombia; un grupo de firmas unidas la revivirán económicamente. Una década de actividades gráfica queda atrás y sus consecuencias, contradicciones y alcances hoy fácilmente se pueden medir.

Sus inicios se remontan a 1.968, año en que se celebra el VIII Festival Nacional del Arte. Era costumbre exposiciones de artes plásticas enmarcando estos eventos que ofrecían además espectáculos de cine, danza, teatro y música. Los festivales de arte fueron 10 y acontecieron durante todo el decenio de los 60, pero solamente a partir de esta fecha surge el interés por el dibujo y el grabado como modalidades independientes. Primer Salón Austral y Colombiano de Dibujo y Grabado se denominó el evento al cual concurrieron artistas del extremo sur de este continente. Staton Catlin, August L. Feundlich y Fernando De Szyszlo fueron los jurados que premiaron a Luis Caballero y Lucy Tejada en dibujo; Miguel Bresciano (Uruguay) y Roser Bru (Chile) en grabado. El público se enfrentaba ampliamente a distintas opciones expresivas de técnicas gráficas, tratando de comprender la nomenclatura del original múltiple.

Si bien las estampas impresas resultaron atractivas como procedimiento, iluminaron el sendero de la neofiguración, color, geometría, aspectos ópticos y el surgimiento del pop.

La primera exposición gráfica dió luces sobre problemas formales y también lo hizo en cuanto a ideas a seguir. El año siguiente el radio de acción se amplió a todo el continente. Vinieron obras de importantes latinoamericanos residentes en Nueva York, y un grupo considerable de norteamericanos como Kelly, Nevelson, De Kooning, Sam Francis, Indiana, Christo, Sol Lewitt, Motherwell, Walter De María, que sintonizaron la atención sobre nombres históricos, a la vez que ilustraron los procesos del arte en sus modalidades últimas. Aunque el arte latinoamericano enseñaba una gran zona figurativa, sus proyectos estaban encaminados a un perfeccionismo técnico y a la elaboración de símbolos que delataron la presencia de los orígenes individuales, aún los trabajos producidos en norteamérica. Elaine L. Johnson y Edward Fray fueron jurados; se premiaron dibujos de Rodolfo Abularach (Guatemala) y José Bermúdez (Cuba), grabados de los norteamericanos Peter Milton y Carol Summers. Paralelamente se celebró el Salón Nacional de Diseño Gráfico con una reunión de carteles alusivos a problemas de comunicación, tanto de propaganda comercial y su ironización, como de interés político. El jurado estuvo compuesto por Edgard Negret, Santiago Cárdenas y Dicken Castro.

En 1.970 los eventos pictóricos quedaron reducidos y todo el interés se centró en dibujo, grabado y diseño gráfico; la muestra se tituló Exposición Panamericana de Artes Gráficas.

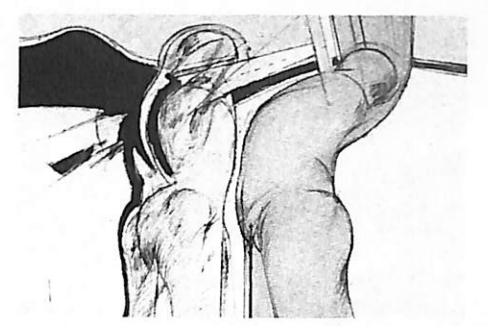
Otra vez artistas de todo el continente mandaron sus obras y creo que esta cita fué definitiva como influencia. La entrega fué incondicional a todos los atractivos. No solo la confrontación de diferentes propuestas se hizo saludable para los mismos artistas, sino que el público se manifestó menos receloso y mas seducido por estas superficies. Pronto se convirtió en mas fácil y económico adquirir un dibujo y sobre todo un grabado. Estos garantizaban la presencia física de un cuadro como objeto decorativo, invadiendo el gusto. Estaba naciendo el "boom" gráfico con todos sus aspectos positivos y negativos.



Beatriz González. La Bienal de Artes Gráficas. 1978. Serigrafía 0.50 x 0.35 mts.

El entusiasmo de los organizadores y de los mismos artistas predicaba felizmente la popularización de la obra gráfica. Al principio de la década pasada todavía quedaban ansias democráticas que conllevaban la ilusión de un arte para todos. Eran ecos de la experiencia cubana que resultaba atractiva y ejemplar, no sin razón.

Si bien existía Brasil con tradición gráfica fuerte y México históricamente escenario de los procesos de impresión en los mas importantes períodos de la práctica del grabado continental, había ignorancia considerable por parte del público y los mismos artistas, de esos talleres y sus resultados. Igual con creadores que vivían en Argentina, Puerto Rico, Chile o Cuba, lugares donde estas disciplinas se habían desarrollado. También las prácticas de Mauricio Lasansky, Antonio Frasconi y Omar Rayo, radicados en Estados Unidos donde habían influído y fueron pioneros para el movimiento de impresos. Exposiciones como esta cobijaban y cumplían a cabalidad el objetivo de informar y di-



Luis Caballero. Sin título. 1968. Dibujo 0.70 x 1.00 mts. Foto: Cortesía del Museo La Tertulia.

fundir. Al tiempo daban ejemplo de experiencia e incitaban a la creatividad. La gráfica sedujo a los artistas y con ellos al mercado. Muchos se dejarían impresionar por las técnicas de reproducción y sus consecuencias comerciales, sucumbiendo a garantías extra-artísticas.

La Exposición Panamericana de Artes Gráficas tuvo cinco jurados: Pedro Alcántara, Lorenzo Homar, Sadajiro Kubo, Peter Milton y Juan Antonio Roda. Premiaron a Rodolfo Abularach, Simón Gouverner (Venezuela), Dario Morales y Lucy Tejada en dibujo. Grabados de Miguel Bresciano, Leonel Góngora. Alfonso Quijano Acero (Colombia) y Luis A. Solari (Uruguay). Cuatro diseñadores todos nacionales: Edgar Agudelo, Alfredo Izquierdo, Luciano Jaramillo y Rómulo Polo Flórez.

El salón mostraba diversidad técnica y conceptual en los dibujos. Al lado de trabajos formalistas como finalidad, se produjeron obras como las tarjetas para repartir gratuitamente de Antonio Caro y Jorge Posada (Colombia), las planas de Bernardo Salcedo (Colombia) y las proposiciones inteligentes y lógicas de Luis Camnitzer (Uruguay). Aún sin proponérselo estas muestras colectivas redefinían los conceptos de técnica, habilidad y demás calificativos establecidos para catalogar en calidad los resultados artísticos.

Dibujos, grabados y diseños resultaban fáciles de transportar y de exhibir. La calidad de los talleres gráficos en el continente y la respuesta dibujística de muchos artistas hicieron pensar en un evento de mayor permanencia y alcances. Un certamen especializado en técnicas que ilustrara y a la vez estimulara. El diseño gráfico sobre todo necesitaba mayor agitación y confrontación: resultaba ser mas derivativo que impactante. Esos intereses y comodidades conformaron las ideas para la I Bienal Americana de Artes Gráficas de 1.971.

El rótulo **Bienal** volvía el encuentro mas ambicioso y de credibilidad condicionada por la organización. Juntas asesoras y

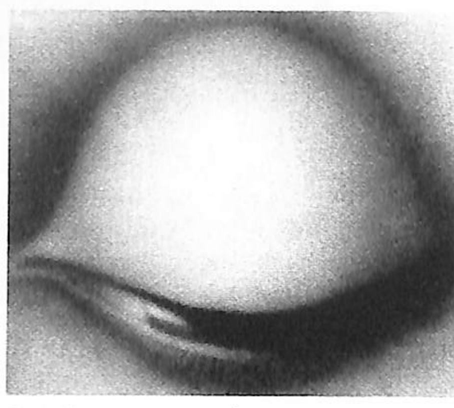


Pedro Alcántara. **Son sombra de guerreros.** 1971. Técnica mixta. 1.20 x 0.70 mts. Colección Museo de Arte Moderno La Tertulia. Cali.

consultivas, selección de nombres y estrategias temáticas, enmarcaban un evento cuyas consecuencias serían medibles tanto por el auge de excelentes gráficos, como por la conversión superficial de muchos artistas y galerías hacia la impresión desvalorada de estampas sin otro interés que una firma conocida.

El dibujo resulta económico como ejercicios plástico, sus implementos son mas fáciles de adquirir que en otras disciplinas. Las técnicas de impresión son tan atractivas como prácticas, en proporción a su aliciente multiplicador. Muchas veces el artista no imprime sus propios trabajos, ya que es común que el interés de una obra radique mas en su elaboración a nivel conceptual que en sus aspectos artesanales. Una técnica asombrosa puede disimular ideas sin mayores alcances. Al juzgar la gráfica es necesario tener de presente estos puntos divergentes.

Efectivamente, la generación del 70 en Colombia pareció ser de dibujantes en un momento dado. Pese al incremento, hoy podemos constatar de que se llegó a habilidades extremas y sinembargo salieron contados artistas. Igual con el grabado que fué aprendido como técnica fundamental: Quijano, Acero, Giangrandi, Rendón, siguieron con brillantez sus prácticas; Roda la llevó a estancias de considerable atractivo; Alcántara y María de la Paz Jaramillo practicaron en Cali, siendo el primero fundador de una empresa serigráfica de alcances medibles y calidades técnicas. Alvaro Barrios en Barranquilla, burló la acción de grabar y amplió el hecho de



Rodolfo Abularach. **Onírico.** 1970. Dibujo tinta china. 0.75 x 0.75 mts. Foto: Cortesía del Museo la Tertulia.

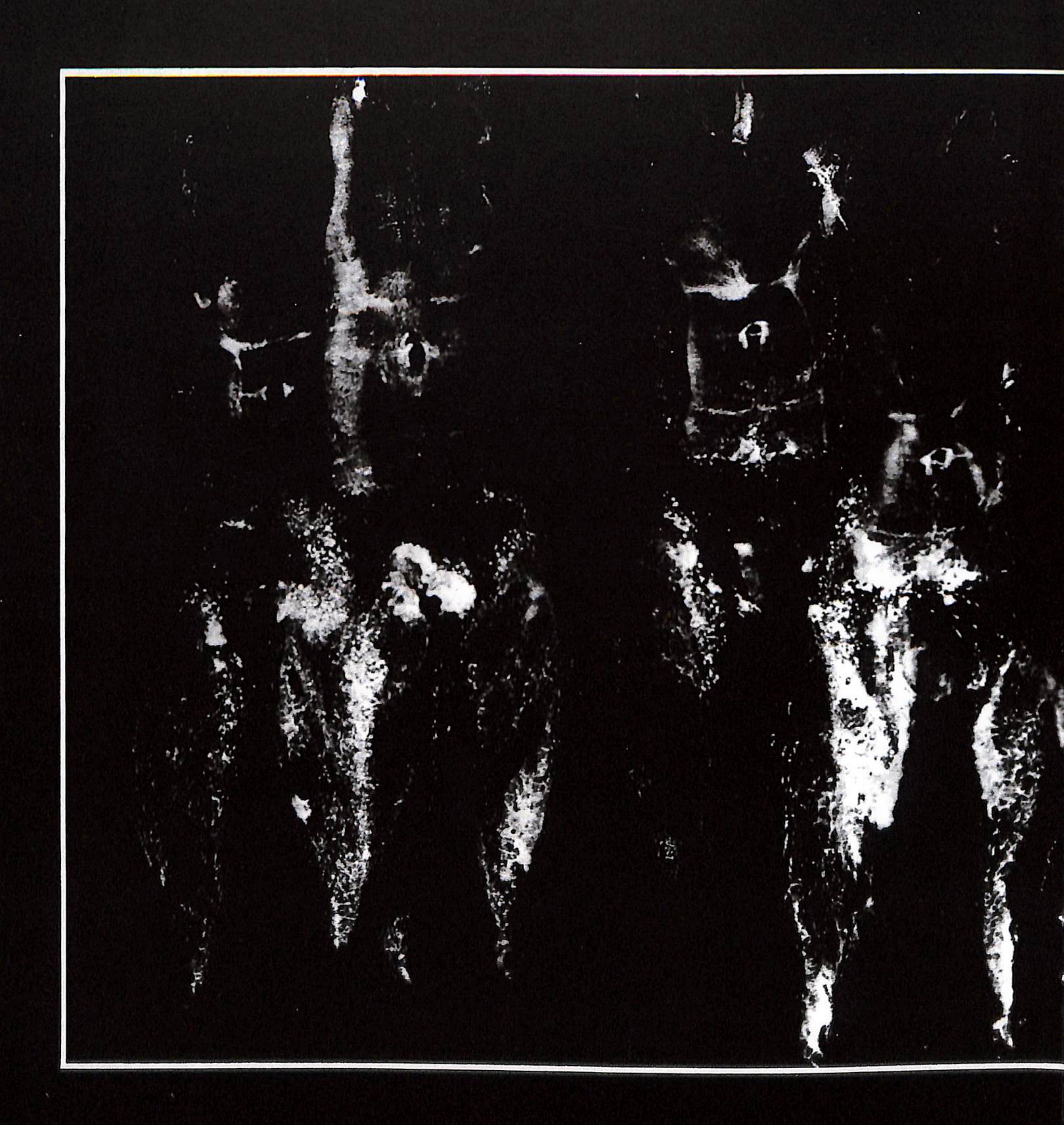
multiplicar en sus "grabados populares". Serigrafías hizo también Hugo Zapata en Medellín, y en la línea ironista antiacadémica las reproducciones de Juan Camilo Uribe, en esa misma ciudad. Pero lo curioso es que hay grabados de todos los artistas colombianos: con una razón inteligente y lógica como las serigrafías de Beatriz González impresas en un taller, o la valoración de materiales irreductibles como en Ana Mercedes Hoyos, logrados en su estudio. Y otras impresiones, reproducciones de pinturas, sombras de esculturas, o apuntes dibujísticos sin previa investigación de la vía técnica y naturalmente sin su comprensión.

El mercado se inundó tanto de la super producción gráfica de artistas compitiendo en precio y número, como de las exigencias de las galerías que convocaron a portafolios sin fin.

Los museos tampoco conservaron una posición, usaron y siguen utilizando carpetas como una forma de promoción y autofinanciación.

En consecuencia las colecciones incipientes de los museos nacionales fueron dando cuerpo a sus patrimonios con base a los múltiples. Un conocido pero costoso artista nacional o latinoamericano es alcanzable para una institución con presupuesto moderado solamente a través de la gráfica. Igual para artistas norteamericanos y europeos solamente pensables para nuestros organismos por la vía de las copias impresas. El Museo de Arte Moderno La Tertulia comenzó a formar su colección de grabado desde principios de la década, luego el Museo de Arte Moderno de Bogotá adoptó la misma política. Una consecuencia lógica de estos organismos, gustos y auges es la fundación del Museo Rayo, dedicado exclusivamente al dibujo y al grabado latinoamericano.

La Bienal de 1.971 abierta con el impacto político del triunfo de Allende en Chile, fué calificada por Rodolfo Abularach,





OBRA DE LUIS FERNANDO VALENCIA. OBSEQUIO DE RE–VISTA A LOS LECTORES

Luis Fernando Valencia es arquitecto de la Universidad Nacional, profesor de la Facultad de Diseño de la U. P. B. y de la carrera de Artes de la U. N. Expone colectivamente desde 1975 e individualmente a partir del presente año en la Galería de la Oficina. Obtuvo el primer premio en el III Salón Regional de la zona noroccidental de Colombia. Vive y trabaja en Medellín.

Marc Berkowitz, Luis Caballero, Robert Nelson y Miguel Rojas Mix. Los dibujos premiados pertenecían a Pedro Alcántara y José Balmes (Chile); los grabados a Roberto De Lamónica (Brasil) y Juán Antonio Roda. Los jurados de diseño gráfico fueron Dicken Castro, David Consuegra y John Massey que premiaron a Jaime Mendoza (Colombia) y Liliana Porter (Argentina).

Muchos artistas se dieron a conocer por primera vez en estos eventos, a otros se los pudo apreciar en sus originales a pesar del prestigio familiar. Luego los museos y galerías los presentaron en exposiciones individuales y colectivas. El público ya poseía una cultura básica para apreciar el grabado y aceptaba la independencia del dibujo. Se comenzaron a valorar los carteles como un ejercicio artístico indiscutible del diseño.

En los últimos meses de 1.973 y los primeros de 1.974 se presentaron los artistas de la II Bienal Americana de Artes Gráficas. Muchos de los eventos anteriores concurrieron nuevamente y otros ingresaban por primera vez. Los norteamericanos Peter Milton y Louise Nevelson con sus grabados ganaron los primeros premios. Omar Rayo y Ever Astudillo de Colombia tuvieron recompensas en dibujo. Liliana Porter recibió una medalla de oro en esta modalidad. El jurado para dibujo y grabado lo conformaron Eugenio Barney Cabrera, Jesús Rafael Soto y Alan Fern, el de diseño gráfico Ricardo Morales, Jas Reuter y Herman Zarf, los favorecidos fueron Juan Bernal Ponce (Chile) y Vera Frankel (Canadá).

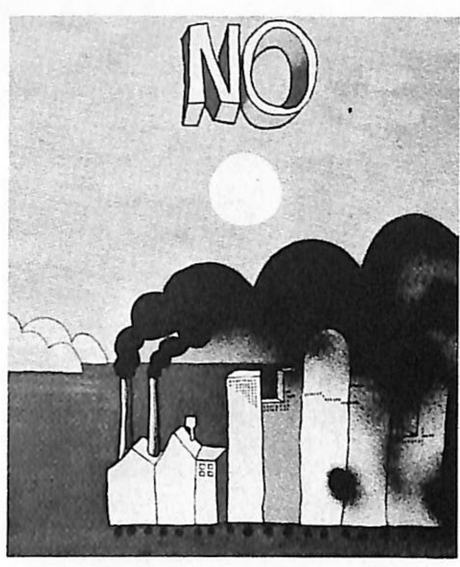
La II y III Bienal continuaron con la tradición de mostrar lo que estaba pasando en la gráfica americana. Sinembargo la información no era precisa ni clara, debido por una parte a la disparidad de selección de artistas (generacionalmente distantes) y por otro a la calidad desigual, sobre todo en el diseño. Naturalmente este no es un defecto exclusivo, lo adolecen casi todos los encuentros exhaustivos. Es subido que la escogencia del arte actual está siempre limitada por la disponibilidad, visibilidad y gustos que conforman la idea general fundamentada precisamente en estas condiciones. Cuando un evento repite sus objetivos y vuelve a celebrarse con asiduidad tiene todos los peligros de enfilarse en lo monótono y aburrido, precisamente porque ya se puede adivinar sus alcances y presentir los mismos trabajos con el listado da participantes perpetuos.

Siempre es necesario replantear estos tipos de organizaciones a fin de dinamizar la celebración y crear espectativas. Se aconsejan temas específicos, invitaciones a artistas totalmente desconocidos, o solamente a prestigiosos sin riesgo. También muestras encaminadas a resaltar gremios especiales, o tendencias en surgimiento. Toda exposición debe ser una investigación, y esta clase de coloquios plásticos no deben formar una excepción.

Para los artistas estas Bienales gráficas son un indudable estímulo, tanto para apoyar sus trabajos como para juzgarlos. También para las entidades organizadoras y patrocinadoras que se ven aprestigiadas como instituciones. La gran traición se produjo cuando el evento lo enseñó todo sobre el grabado, menos la moderación de sus precios. Estos hoy están inflados y naturalmente no corresponden a la realidad. Creó toda una ficción económica que hoy parece inevitable y que se sabe no regresiva. En ese afán de ediciones repetidas veces se burlaron —o por simple ignorancia— no se cumplieron ninguna o varias de las especificaciones establecidas internaciocionalmente sobre la prueba de autor, el número de tirajes, las numeraciones arábicas y romanas, etc. Incluso reproducciones en offset y simples afiches de tiraje litográfico industrial hoy alcanzan precios absurdos, gracias a la consagración y popularización del múltiple.

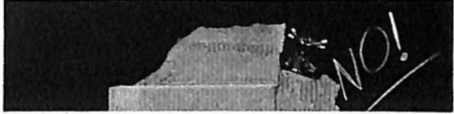
A fines de 1.976 y durante los primeros meses del 77, la III Bienal de Artes Gráficas se mostró en Cali y luego en Bogotá. Siempre una selección de trabajos se han exhibido en el Museo de Arte Moderno capitalino. Adelaida de Juan, Milton Glaser y Angel Kalenberg fueron jurados que premiaron a Edgar Alvarez y Lucy Tejada (dibujo), Susy Iglicki (Venezuela) y Mario Toral (Chile) en grabado, Juan Fresan (Venezuela) y Alfredo González Rotgaard (Cuba) en diseño gráfico.

Las distintas personalidades que vinieron como jurados y que generalmente sostuvieron conferencias públicas o de prensa, ayudaron con sus ideas a cambiar los conceptos sobre la gráfica y el arte en general. Muchas otras también acudieron de distintas partes a observar el evento, su presencia no pasó desapercibida y en algo influyeron. No es redundante decir que las obras variaron las visiones y se transformaron ellas mismas al rodearse de otros significados. Es por estos motivos que se hace necesario un evento como este, aún en su modestia y limitaciones, sobre todo en un país con reducida oportunidad plástica y con una curiosidad tan abundante. Lo mejor de una Bienal es que se pueda realizar, aunque se tenga que atender a sus propias e inevitables consecuencias.



Alfredo González Rostgaard. **NO.** 1976. Témpera. 1.01 x 0.75 mts. Medalla de oro en diseño gráfico en la III Bienal Americana de Artes Gráficas.





Juan Fresan. **¡No!.** 1975. Técnica mixta. Detalle de tríptico 1.01 x 0.76 mts. Premio único III Bienal Americana de Artes Gráficas.



Símbolo de la IV Bienal Americana de Artes Gráficas. 1981.

CRITICOS DE AMERICA LATINA VOTAN CONTRA UNA BIENAL DE ARTE LATINOAMERICANO

POR ARACY AMARAL

Fotografías de Juan Camilo Uribe sobre la Bienal Latinoamericana de Sao Paulo. 1978.

En una manifestación insostenible de desconfianza en su arte propio como valor autónomo, de preocupación por mantenerse atados al sistema del arte de los grandes centros mundiales (lo que ya ocurre usualmente en la trayectoria cotidiana de un artista de nuestro continente) de temor al aislacionismo (como si los críticos de otros continentes no mirasen bastante a América Latina para ver lo que aquí acontece), más de 30 críticos de Brasil y de varios países del continente, reunidos en Sao Paulo el 16, 17 y 18 del pasado octubre, votaron en favor de la terminación de las Bienales de América Latina organizadas a partir de la Bienal de Sao Paulo.

Después de tres días de reuniones, lectura de ponencias y discusiones en reuniones de trabajo, se pusieron en votación, en el último día del encuentro, las siguientes opciones: 1) a favor de una Bienal Latinoamericana como evento único en Sao Paulo (9 votos); 2) a favor de una Bienal Internacional con énfasis en el Arte de América Latina (23 votos); y 3) a favor de Bienales Alternadas (una Latinoamericana y una internacional) (un voto).

Evidentemente, la mayoría que favoreció la opción "Bienal Internacional con énfasis en el Arte Latinoamericano" no se dió cuenta de que, votando así, no hacía mas que apoyar el tipo de realización que hasta ahora se ha venido llevando a cabo en Sao Paulo. Entre tanto, con mucho optimismo, podemos esperar que el actual presidente de la Bienal de Sao Paulo, Luiz Villares, se decida a acoger las recomendaciones hechas por los críticos presentes. Dice lo siguiente el texto final aprobado por la plenaria:



La Reunión de Consulta de Críticos de Arte de América Latina, convocada por la fundación Bienal de San Pablo, para formular un cuerpo de recomendaciones sobre las características y objetivos que debe adoptar la Bienal, luego de un amplio debate realizado del 16 al 18 de octubre ha resuelto:

Capítulo I. 1. Que las Bienales sean de carácter internacional, con énfasis en lo latinoamericano, entendiendo por énfasis no sólo un espacio o selección cuantitativa, sino la estructuración orgánica de la representación.

2. Ampliar el espectro de la Bienal incorporando otros medios propios del lenguaje visual y artístico contemporáneo.

3. Dar prioridad a la participación del público, a quien fundamentalmente debe estar dedicada la Bienal.

4. Que la muestra no quede definida por la existencia de pabellones nacionales, aunque la invitación sea por países.

5. Que la actividad de la Bienal no se reduzca tan sólo a una exposición bienal, sino que se la mantenga como un centro de actividad cultural permanente.

Capítulo II. 1. Crear un Comité Consultivo de integración latinoamericana, responsable de proponer y coordinar los proyectos operativos de la Bienal. Asímismo, designar curadores que tengan a su cargo el cumplimiento de cada proyecto.

Capítulo III. 1. Incrementar la información y la documentación, difundiéndola de modo sistemático.

2. Realizar una documentación visual y teórica circulante que afirme, desarrolle y mantenga en el tiempo, los logros de la Bienal.

3. Estudiar soluciones a los problemas endémicos de infraestructura. Por ejemplo: aduana, montaje, seguro y manipulación de obras.

4. Incentivar la participación privada como medio complementario para el financiamiento de los proyectos de la Bienal.

Por que una reunión de críticos de América Latina para decidir el futuro de las Bienales de Sao Paulo?

Cuando Luiz Villares asumió la presidencia de la Bienal de Sao Paulo en febrero de 1980, la II Bienal Latino-Americana, prevista para octubre de ese año, pareció irrealizable. Solo había un reglamento distribuído a las Embajadas (como siempre, el vicio del contacto por medios oficiales, con el que debía haberse acabado por ser inadmisible en la época de la llamada "abertura" en el Brasil), sin otros acuerdos posteriores, lo que mostraba que el evento, sin ninguna preparación previa, era imposible. Aún más grave era la situación financiera deficitaria de la Fundación Bienal de Sao Paulo.

Para quienes no viven en los medios culturales del Brasil, es bueno que se aclare que la Fundación Bienal de Sao Paulo es una fundación sin fondos. No posee ningún bien que garantice su mantenimiento ni la realización de los eventos internacionales que se realizan hace 30 años. Por qué entonces la manejan industriales? Qué significan esos hombres de negocios millonarios si no ofrecen nada a cambio del prestigio social que obtienen? Esas son preguntas que hace años se plantean los artistas e intelectuales del Brasil y que aun no tienen respuesta. La explicación más plausible es que al menos los industriales y hombres de negocios son personas acomodadas, respetuosas del sistema, dispuestas a servirlo, dándole también prestigio mediante la repercusión de las bienales en el exterior.

Pero, quién sostiene la bienal? En realidad el gobierno municipal y el gobierno estatal de Sao Paulo, y, para ciertos premios y algunos pasajes aéreos y otras ayudas, el Ministerio de Relaciones Exteriores. Se ve entonces que, so capa de ser "dirigida por la iniciativa privada", la Fundación Bienal de Sao Paulo, es, de hecho, un evento del Estado. Es decir, se realiza con dineros públicos.

De allí la importancia de su destino: cómo mantener los presupuestos que el Estado y el Municipio reservan regularmente en Sao Paulo para la Bienal y transformar esa entidad en un organismo realmente actuante en nuestro medio cultural? Cuál es el público que es atraído por Bienales como las que se han realizado en los últimos años? Mínimo, en realidad, fuera de la semana de inauguración, cuando las carencias de este país, incluso en la región suroeste, donde queda Sao Paulo, son enormes. Como justificar la realización de las Bienales? Villares, al asumir la presidencia de la FBSP anunció un "espacio" actuante durante todo el año, una entidad viva, vinculada a la comunidad, etc. Discurso realista, acorde con las necesidades que vivimos y cuya excequibilidad estaba respaldada por el hecho de ser el nuevo presidente heredero de uno de los mayores complejos industriales del país ("Aceros Villares"). Así, animados por esa crencia en tiempos nuevos, participamos desde los comienzos de la nueva gestión, elaborando un proyecto de restructuración de la Bienal a fin de transformarla, de hecho, en una entidad cultural con vida propia. El arquitecto Paulo Mendes da Rocha proyectó, al mismo tiempo, la reforma interna del espacio de la Bienal para adecuarlo a sus nuevas funciones interdisciplinarias y permanentes. La financiación para las reformas necesarias debería prevenir, en nuestra opinión, de los medios empresariales, dado que Sao Paulo representa la concentración del empresario industrial y agropecuario mas poderoso del Brasil. El objetivo de la "nueva" Bienal era que cada dos o tres años, sin embargo, su espacio estuviese ocupado por el gran evento que da nombre a la entidad: una manifestación de arte internacional o latinoamericano, conforme a las recomendaciones que habrían de surgir en la Reunión de Críticos de América Latina, convocada para la fecha que coincidía con la de la Bienal Latino-Americana que se había suspendido.

Sin embargo, una vez más, la Bienal de Sao Paulo, incluso antes de la Reunión de Críticos, habría de archivar, pasivamente, esos proyectos de reestructuración.

La reunión

La idea era, en particular, que la deliberación se plantease en conjunto acerca de la suspensión o mantenimiento de la Bienal Latino-Americana, y que hubiese un debate democrático entre los diversos países interesados. Ya no se consideraba posible que el tema o la directriz de las Bienales Latinoamericanas resultase de una imposición del Brasil a los demás países hermanos. A esto se sumaba el hecho de que la situación económica actual del Continente es bien distinta de la de 1978, y no para todos los países sería fácil una participación anual de buen nivel (o sea, una para las Bienales Latino-americanas iniciadas en 1978, y otras para las Bienales Internacionales de los años impares).

La fórmula que se consideró más aconsejable fue la de hacer representar cada país de América del Sur y México por dos representantes, y los de América Central y el Caribe, de ser posible, por un delegado por país. Se intercambió correspondencia para encontrar opiniones divergentes pero que pudiesen abrir un debate fértil. En verdad se sintieron ausencias significativas de invitados esperados: como lo de Ida Rodríguez, de México, además de Mirko Lauer y Castrillón, del Perú, que no pudieron venir, así como Marta Traba, impedida por sus compromisos en Estados Unidos. La ausencia de Adelaida de Juan, de Cuba, que aceptó la invitación, fué un caso aparte. En la época de la promocionada "abertura" en el régimen brasileño, Brasilia no autorizó la entrada al país de la crítica cubana. Así, el Caribe y la América Central estuvieron pobremente representados, exceptuando las presencias interesadas de Roberto Cabrera, de Guatemala y Marianne de Tolentino, de República Dominicana.

Además de los críticos, fueron convidados especialmente para una reunión paralela del Comité Organizador de UMLAC —Unión de Museos de América Latina y el Caribe — Gloria Zea y Sebastián Romero, por Colombia, y Manuel Espinoza, de Caracas, director de la Galería de Arte Nacional. Ausente Espinoza, lo sustituyó su enviado, Luiz Miguel Lacorte. Los otros dos miembros del comité, Aracy Amaral y Angel Kalemberg, también críticos de arte, estarían automaticamente en Sao Paulo.

Es posible un criterio de representatividad?

Se podría argumentar que por la presencia de esos convidados especiales, además de los observadores, y por la mayoría de los delegados del Brasil (como país huesped) ocurrió un "error técnico" del que seríamos responsables como organizadores de la Reunión. Es decir, quizás no sólo esos invitados especiales no deberían haber participado en las votaciones (puesto que habían venido para otra reunión), sino que cada país debería tener los dos votos (América del Sur y México) o un voto (Centroamérica y el Caribe) de su participación prevista. Así también, el Brasil solo debería haber votado con sus once participantes previstos además de los representantes de las entidades gremiales (ABCA — Brasil y Asociación Brasileña de Artistas Plásticos Profesionales, y no deberían haber votado ni los observadores, ni los invitados especiales, ni representantes de la Bienal, como tampoco directores de museos presentes también como invitados especiales.

Pero el problema crucial que se plantea no sería apenas este de la pertinencia o no de los críticos que númericamente podrían haber sido arrollados en la votación. Lo que es cuestionable, en realidad, es la existencia o no de la posibilidad de encontrar un criterio válido desde el punto de vista de la representatividad para las personas invitadas, a fin de justificar su voto, definitorio de los destinos de un evento de la importancia de la Bienal Latino-Americana de Sao Paulo. Dada la complejidad de lo que se puede entender por "medio cultural", en que medida, nos preguntamos hoy, estas personas presentes en octubre somos suficientemente representativas de los diversos medios culturales de cada país?

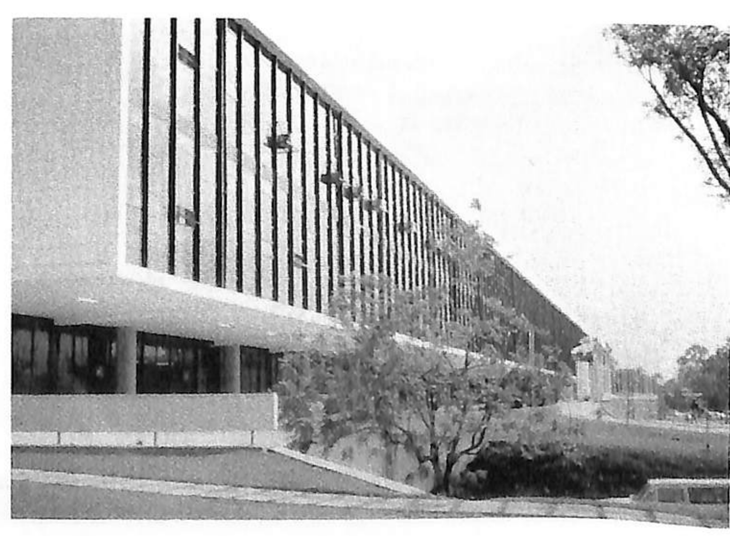
Las preguntas para los debates

La Fundación Bienal envió por anticipado a los críticos participantes preguntas que deberían responder en función del objetivo de la Reunión. Las respuestas fueron leídas o expuestas en la plenaria, el primer día del encuentro, el 16 de octubre.

En verdad lo que se pretendía auscultar era, no meramente la importancia de la Bienal Latino-Americana a realizarse en Sao Paulo, sino los criterios para la organización de una bienal en el continente. Así las preguntas formuladas fueron: Qué le parece más significativo para las artes y el medio artístico de América Latina: el mutuo conocimiento de los artistas y del medio cultural de nuestros países dentro de América Latina, o la divulgación para el mundo de lo que se hace en en nuestro continente?

Que debe presentar una Bienal de Artes Visuales exclusivamente Latinoamericana: las nuevas tendencias del arte, el arte contemporaneo entendido como el del siglo XX, el arte de los períodos Precolom-





bino, colonial y republicano? se podrían presentar conjuntamente manifestaciones de los tres períodos? o se debería alternar la proyección de las diversas épocas? o más bien presentar primordialmente enfoques interdisciplinares de retrospectivas de carácter didáctico informativo? o, finalmente, presentar solo arte contemporáneo y nuevas tendencias?

Desde el punto de vista de la frecuencia de las Bienales, las preguntas planteadas se referían a las sugestiones que podrían darse para su realización: sería posible para todos los países latino-americanos comparecer bianualmente a Sao Paulo en caso de que hubiese una bienal latinoamericana independiente de la internacional?. Y que tal la implantación de cuadrienales internacionales (1981, 1985, 1989) intercaladas con cuadrienales latinoamericanas (1983, 1987, 1991)?

Una última pregunta, que intentaba.diversificar el debate y no dirigirlo, indagaba de los participantes su opinión sobre una bienal internacional en lo que se diese énfasis especial a América Latina.

Claro que el plantear estas indagaciones sobre objetivos y frecuencia entre los diversos países que usualmente son los participantes de las Bienales, la F. B. S. P. se abría al diálogo a fin de que los eventos bajo su dirección saliesen al encuentro de las necesidades y/o aspiraciones de la mayoría representada.

Al mismo tiempo, al promover formalmente la Reunión, la Bienal debería tener a mano los instrumentos necesarios para hacer válidas y posibles las recomendaciones que saldrían de allí. Sin embargo, en el discurrir de los trabajos, cuando la comisión encargada de debatir el problema de la frecuencia de las Bienales necesitó la presencia de Villares para una aclaración o propósito de la sustitución de la "Bienal" por una "Trienal" o "Cuatrienal", el presidente de la FBSP manifestó su dificultad de poder adaptar los estatutos de la entidad (o, si se prefiere, su falta de fuerzas ante el Gran Concejo de la Bienal) para ese fin.

Así, desde el primer día, fué como si estuviéremos participando de una reunión destinada al fracaso a pesar de todos los esfuerzos para obtener las presencias y las opiniones necesarias para su realización. En la raíz de todo, la ausencia permanente de estructura de (amateurs) la Fundación Bienal, en manos de acionados sin motivación, lo que ocasiona una dificultad constante a los verdaderos profesionales para adaptarse a ese esquema. Prueba concluyente de esto fué la actividad del presidente de la Bienal al abrir la Reunión, cuando mostró su total distanciamiento al hablar de las Utopías como tema para la próxima Bienal y no de la problemática de las Bienales, tema de la reunión que él mismo había convocado.

Así en la inconsecuencia de la dirección y en la ausencia y falta de participación de un concejo de Arte y Cultura (que debería ser un órgano actuante), se siente una entidad enferma. Lo que queda es una frustación profesional para quienes, con una gran dosis de ingenuidad, tratamos quijotescamente de participar en la revitalización de una entidad que, pese a los cambios enunciados por su presidente, mantiene aún bien claros sus vínculos oligárquicos. Lo ocurrido en la Bienal de Sao Paulo es también un buen ejemplo para toda la América Latina donde el medio artístico se confunde con el medio social, en el sentido de "alta sociedad", donde campea la afición (el amateurismo). Pero, en particular en el Brasil, varios museos y entidades se encuentran en manos de una oligarquía que ni siquiera sostiene financieramente las iniciativas que encabeza. Después de vividas personalmente esta experiencia, queda el sabor amargo de impotencia. Por haber participado también en un sistema que no puede, definitivamente, ser apoyado por un intelectual lúcido, y en el cual desempeñamos amablemente el papel de comparsas cuando nos habían invitado como actores.



Las respuestas a las preguntas

Para que y para quien son las Bienales?, se preguntaron Milan Ivelic (Chile) y Mauricio Segal (Brasil). A quién sirven en definitiva las Bienales? Otros varios participantes planearon cuestiones, en nuestra opinión, decisivas no sólo para la Bienal de Sao Paulo sino para las Bienales en preparación en Cali y Medellín, por ejemplo. Así, lo pregunta: Es la Bienal un lenguaje de los años ochentas? quedó en el aire. Y también: Cuáles serían, de existir, los criterios para las invitaciones? No sería necesario actualizar el sistema de premiación? O sería mas aconsejable abolir el carácter competitivo de una Bienal? No sería también positivo producir criterios claros para una participación?

Al mismo tiempo que apenas dos críticos del Brasil (Frederico de Morais y Aracy Amaral) defendieron la idea de una Bienal exclusivamente latinoamericana, mi pensamiento es que ya no tiene razón de ser, en los días que corren, una Bienal solo de Artes Visuales. Lo que planteé en mi ponencia fué la idea de abolición de las "bienales" y su substitución por ricas manifestaciones en que estuviesen representadas todas las artes como teatro, festival de cine, danza, música culta y popular, y también artes visuales. Esa manifestación, a mi modo de ver, haría de Sao Paulo un punto de encuentro artístico en los varios campos de creatividad, atrayendo así un público mucho mayor que el que habitualmente visita la Bienal de Sao Paulo, que se queda desierta 10 días después de su inauguración, a despecho de su elevado costo para la nación.

MARTA TRABA también mostró escepticismo, al enviar por escrito su participa-

ción: "Todos pusimos, por ejemplo, gran entusiasmo en la Primera Bienal Latinoamericana, que resultó un completo fracaso en cuanto a la representatividad del evento. Mientras no se asegure la más justa y acertada representatividad de todas las zonas de Latinoamerica, bien sea encargándole la tarea a comisarios por área, a especialistas, críticos o instituciones en lo posible no oficiales (y, desde luego, jamás a vías diplomáticas), cualquier exposición va a ser incompleta o directamente falsa. Acabo de ver la Bienal de Venezia que, después de muchos experimentos, volvió a sus formas más convencionales (recuentos, colectivas, pabellones por países, etc.) y todas las veces que fui estaba practicamente vacía. Creo también que el desinterés del público no va dirigido contra las Bienales sino contra el arte actual en general, que cada vez interesa menos. Sin embargo, en nuestros países todavía hay un entusiasmo aprovechable".

Fuera de mostrarse favorable a la interdisciplinaridad, **WALTER ZANINI** (Brasil) se manifestó igualmente en favor de "algunas exposiciones que particularicen aspectos importantes de la cultura visual de los países latinoamericano (del arte procolombino al arte del siglo XX, incluyendo el arte popular y excluyéndoles tendencias actuales)".

MARIA LUISA TORRENS (Uruguay) expuso una opinión completamente distinta diciendo "No entiendo adecuada la presentación de los períodos precolombino, colonial o republicano. Es tarea de los Museos. Yo nunca fui a la Bienal de Venecia, por ejemplo, a ver el arte romano. Se trata de esfuerzos costosísimos, que no están al alcance de una Bienal". Pero defendió la idea de una Bienal Latinoamericana para Sao Paulo, para que se cumpla "el arduo cometido de acelerar el proceso de integración cultural del continente", y, para eso, lejos de poderse combinar con una Bienal Internacional "con énfasis en lo latinoamericano" debe "mantenerse como un acontecimiento independiente. Todos hemos experimentado a través de la tarea de Jurados en Bienales Internacionales, cómo los europeos y americanos siempre miran el arte latinoamericano con una óptica ajena a nuestras realidades. Y en esa tarea depredadora encuentran la colaboración de teóricos y artistas latinos que con toda facilidad renuncian a su condición".

Mi opinión (**ARACY AMARAL**) fué clara: "que no se continue siendo una alternativa a la Bienal internacional de Venecia. Que sea una manifestación de que necesitamos una Bienal o Trienal Latino-Americana, al servicio del mutuo conocimiento cultural de este continente, vitrina de la cultura de América Latina a partir de Sao Paulo. Punto de encuentro de los artistas del continente, o de los observadores del Tercer Mundo, como habitualmente los denominamos. Eso no significa aislacionismo, pero solo así podremos aprender a organizarnos para un diálogo fructifero e irradiador. Solo así dejaremos de depender de la metodología de universidades norteamericanas para la formación y actualización costantes de bibliotecas o para la elaboración de reflexiones sobre el arte de América Latina de todos los tiempos"

Una "Bienal que pretenda una formación más elocuente y viva, debe preocuparse, esencialmente, del arte contemporáneo reciente y de las nuevas tendencias" reinvindicó el representante de la Asociación de Artistas Plásticos Profesionales de Brasil, **ADRIANO DE AQUINO**. Ya la representante de AICA-Brasil, **CARMEN PORTINHO**, fué cara en que lo más importante era el mutuo conocimiento de los artistas y del medio cultural de nuestros países dentro de América Latina: "En el caso específico del Brasil, dijo, las iniciativas con los demás países afines han sido mínimas y limitadas solo a un cierto sector de la crítica especializada. Son pocos los eventos —como exposiciones y encuentros —a nivel de información sobre arte latinoamericano, razón por la cual se hace necesario esbozar ante todo una política cultural en ese sentido".

"Para que y para quien deben servir las Bienales?". Fué la pregunta planteada por **Mauricio Segall** (Director del Museo Monográfico "Lazar Segall", de Sao Paulo). "Para el mercado del arte? Para servir al universo cooperativo de los artistas y críticos? Para pedir humildemente paso para penetrar en el mundo artístico definido por los polos colonizadores? Para efectuar una mezcla no-dialéctica entre el circo (happening) para los ignorantes (la mayoría) que frecuentan el Parque de Ibirapuera y la elucubración sabía de los iniciados —los que saben— (la minoría)? Para reafirmar nuestra especificidad cultural y mejorar nuestro conocimiento mutuo? Para servir a nuestras poblaciones tan carentes de punto de vista cultura y artístico?" Segall terminó sus interrogaciones recordando que la Bienal de Sao Paulo ocurre en una megalópolis (Sao Paulo) de 12 millones de habitantes, situada en un espacio sin tradición artística cultural que lo marque, en un país nuevo, sin característico específico, carente de todo sobre todo en términos culturales y artísticos, localizada en un parque frecuentado por millares de "ciudadanos de esta ciudad".

Otros pareceres sobre las artes y una Bienal en América Latina:

ROBERTO CABRERA (Guatemala): "Las llamadas nuevas tendencias entre nosotros, son producto del trabajo artístico de algunos pequeños grupos o individuos cuya formación fundamental ha sido realizada fuera de nuestro propio contexto y dentro del panorama internacional, eminentemente sujeto a los vaivenes del mercado y de las modas artísticas, que al igual que los productos en serie para un consumo sofisticado, cambian según compitan firmas patrocinadoras en este negocio de los objetos y procesos estético-artísticos".

HORACIO SAFONS (Argentina): "En que medida la problemática americana podrá ser definitória de la formación de los nuevos discursos? (. . .). No se trata de un problema de nivel, porque este es precisamente el que establece nuestro parentesco con lo internacional, antes que nuestra identidad. El nivel no hay que tomarlo como una virtud, sino como una alarma, ya que es el techo donde se estrellan todas nuestras posibilidades. Aún a costa de ese nivel o por él mismo, debiéramos apoyarnos en lo que nos distingue, es decir, la problemática. Estimo que en la medida en que se logre estructurar un circuito interamericano, cuyo objetivo no se reduzca a competir con el de los europeos y Estados Unidos, sino esencialmente, a integrar una suerte de laboratorio latinoamericano interdisciplinario, en el cual se ponga el acento en los procesos de integración y desarrollo artístico, podremos definir y promover nuevos discursos".

GERMAN RUBIANO CABALLERO (Colombia). "Para mi, el mejor arte Latinoamericano debe confrontarse bienalmente con lo mejor del arte mundial. Su aspecto importante es el de nuestro mutuo conocimiento; sin embargo, no creo que sea indispensable especializar —cada cuatro años— la Bienal. Prefiero pensar que dentro del contexto de una excelente muestra internacional, se organicen exposiciones sobre nuestro arte de hoy y del pasado. Nada más, ni nada menos".

JORGE ALBERTO MANRIQUE (México): ". . . Al mismo tiempo debe reconocerse que la identidad latinoamericana, aunque es un hecho propio nuestro, no existe verdaderamente sino en presencia de "lo otro" que queda fuera de esa realidad identificada como unidad. De donde resulta la necesaria confrontación con un

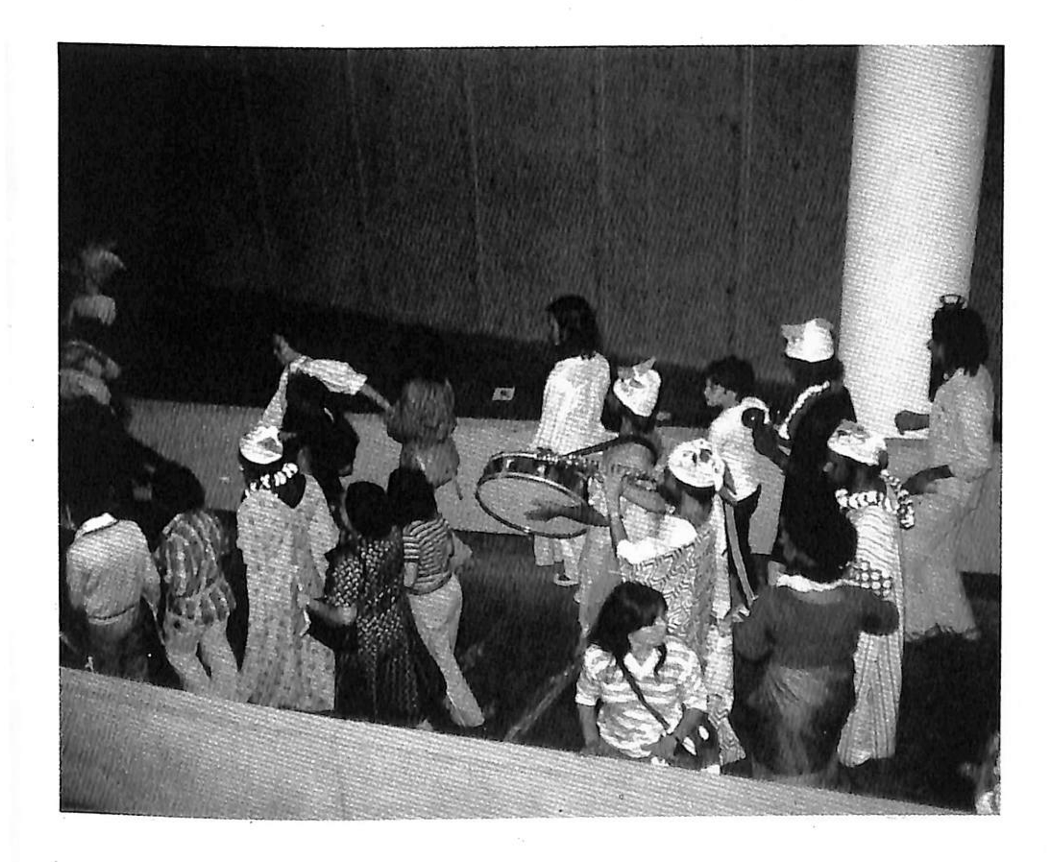
ámbito mas amplio. La identidad artística no se da en el aislamiento, y por tanto toda empresa que tiende a mantener o entender el arte y la cultura latinoamericana como un ámbito cerrado y que debe estar preservado a contaminaciones, es una empresa falsa por necesidad y además condenada al fracaso"

EDUARDO SERRANO (Colombia): "Los artistas de América Latina viven trabajando desde hace varios siglos dentro del marco y tradiciones del arte occidental, y su aislamiento no tendría ningún sentido ni guardería coherencia alguna con el espíritu y carácter de sus obras. Es decir, si bien es reconocible en las realizaciones de muchos artistas latinoamericanos una predilección por temas circundantes y la voluntad de lograr una expresión particular y propia, la mayoría de sus trabajos también hace perceptible que los argumentos y teorías del arte internacional han sido y son, en un sentido estrictamente artístico su parámetro y contexto —por lo que debe igualmente propenderse por su confrontación, exhibición y discusión en tales ámbitos".

MIGUEL ANGEL FERNANDEZ (Paraguay): "para muchos países pequeños, con escasas posibilidades o deficiente organización oficial para los asuntos culturales, la concurrencia o bienales de otros continentes suele resultar prácticamente imposible. En lo que respecta a Paraguay, las bienales de San Pablo han sido utilísimas para hacer conocer nuestras actividades plásticas, y gracias a ellas varios artistas del país han logrado distinciones significativas o han sido objeto de atención crítica internacional".

NENA OSSA (Chile). "En sistesis, el crear un evento artístico exclusivamente latinoamericano en arte no actualisimo, me parece que es equivalente a retrasar los punteros del reloj. A no ser que ello se agregue como elemento de documentación a través de escritos, fotografías, cine y videos. Ahora, no puedo sino agregar que la idea misma de una Bienal exclusivamente Latino Americana me parece, en mi modesta opinión, irrelevante; mejor dicho, viene a ser en la práctica, dado las circunstancias reales de Latino América, el crear una especie de ghetto del arte del continente".

FEDERICO MORAIS (Brasil): "La preocupación básica de divulgar "afuera" lo que hacemos aquí es reveladora de un terrible complejo de inferioridad, de una actitud típica de los artistas y productores culturales de nuestros países, que al buscar contradictoriamente en el exterior el apoyo que les parece faltar aquí, demuestran o qué tanto han sido colonizados o cuan dependientes son del aplauso del colonizador".



TICIO ESCOBAR (Paraguay): ". . . Más que nunca el creador de América Latina sabe de la validez de no desdeñar ninguna técnica, ningún procedimiento, ninguna forma, para expresarse mejor. Por otra parte, si insertamos el hecho estético en el plano superestructural que le corresponde, está claro que no podemos desconocer que el mismo expresará la cada vez mayor universalización de la cultura occidental. Aislándose el arte no solucionará los aspectos negativos de esa universalización; deberá, más bien, enfrentarlos con el propio "idioma" del arte: reformulando una situación en los términos siempre nuevos que permitan superarla.

MARIANNE DE TOLENTINO (República Dominicana): ". . . la realidad, la vigencia artística nuestra sufre un desconocimiento casi total, a pesar de que, en los últimos años, despunta un intento modesto de difusión a través de las Bienales y presentaciones colectivas del continente. Y cuando participamos, es con una gran apreesión. Si un reglamento enuncia, por ejemplo que las obras se escogerán por su calidad, creatividad y originalidad, nuestros artistas ignoran y temen los mecánimos de selección; hay que combatir lógicamente, de parte de ellos, una reacción de retracción, de inseguridad. Por qué? Por el desconocimiento que nos afecta en nuestro propio continente. Sintiéndose alejados —y en ciertos casos marginados— los artistas esgrimen una autodefensa que puede llegar al chauvinismo, y muchos no poseen una plena conciencia y una valoración concreta de la riqueza artística latinoamericana".

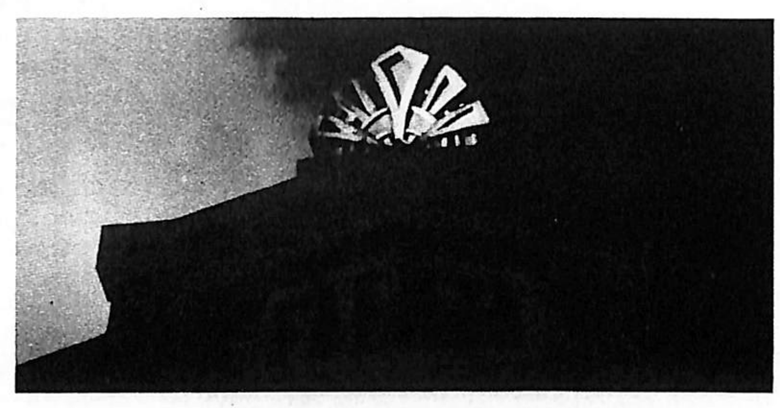
DAMIAN BAYON (Argentina): "Con mi experiencia de muchas Bienales en varias partes del mundo, confieso que como elementos de estudio y concentración las encuentro prácticamente malas a todas: demasiado grandes, irregulares, confusas, arbitrarias. Los países eligen a sus artistas por razones de política interna o para hacerles lograr ciertos premios". (. . .) "Por qué no van a poder organizarse excelentes y útiles exposiciones entre nosotros?" (. . .) "Quizá el hecho mismo de ser marginales sirva a nuestra causa. Hay mucha gente que trabaja entre nosotros por manifestarse: no siempre coincide el valor de lo que intentan con la personalidad llamativa del artista que parece "triunfar". Los modestos-valiosos son legión, y muchos de ellos se cuentan entre los provincianos y las mujeres, esas dos clases sociales segregadas hasta ahora".



Eduardo Serrano presenta para RE–VISTA un análisis sobre la obra **Grano** de Miguel Angel Rojas, exhibida actualmente en el MAM de Bogotá del que es curador.

POR EDUARDO SERRANO

«GRANO» Y OTRAS OBRAS DE MIGUEL ANGEL ROJAS



Teatro Faenza. Bogotá. Foto: Miguel Angel Rojas.

No obstante la variedad de medios que utiliza Miguel Angel Rojas (dibujo grabado, fotografía, cine, collage y ambientaciones), sus obras se relacionan todas estrechamente como productos de una sensibilidad particular y como expresiones de un reflexión coherente. Inclusive en aquellas de sus obras en las cuales el azar juega un papel preponderante, como las fotografías, es perceptible cierto carácter de determinación infatigablemente meditada, de escogencia final entre una infinidad de alternativas cuidadosamente ponderadas antes de ser utilizadas u omitidas. Y por tal razón y también por el carácter enfáticamente personal que ponen de presente muchas de sus obras, aún cuando esta nota busca referirse a su más reciente exposición individual ("Grano", Museo de Arte Moderno de Bogotá, Proyectos, Octubre 2 de 1980), es apenas lógico y resulta aclaratorio que comience con un recuento de su trayectoria.

Miguel Angel Rojas nace en 1946 en Bogotá, pero por razones del estatus entre rural y urbano de sus familiares, su infancia trascurre en Girardot ("tierra caliente", según la expresión entre envidiosa y despectiva de los bogotanos), donde recibe a los nueve años de edad sus primeras clases de pintura a cargo de una monja. De vuelta en la capital, cursa el bachillerato con los Jesuitas durante una época en la cual recuerda haberse percatado de su inclinación por el estudio responsable y por la experiencia sexual arriesgada y subrepticia; propensiones que, aunque de manera diferente (la primera en el carácter y la segunda en la temática), habrían de reflejarse en su trabajo artístico. Luego, también con los Jesuitas, estudia arquitectura por tres años. Y abandonando finalmente en 1967 la marcada orientación católica de su formación, ingresa como estudiante de pintura a la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional.

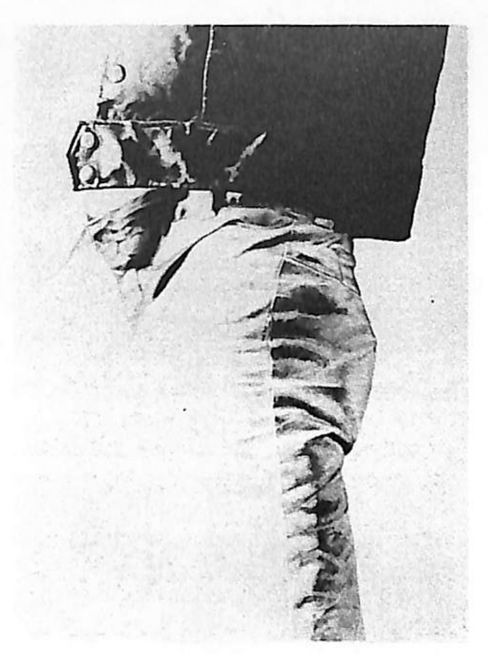
Le corresponde en dicha facultad un período de permanente agitación universitaria (inspirado en el espíritu revolucionario que irradiaban Camilo Torres y el Che Guevara —líderes indiscutidos de su generación), así como de constantes cierres y tomas del centro docente por parte del ejército, circunstancias que alargan sus estudios en dos años. También le corresponde un profesorado orientado en una alta proporción hacia la pintura de protesta aunque bastante tradicionalista en sus planteamientos estilísticos; y es posible que exista alguna relación entre la conservadora e inflexible posición de sus maestros y el hecho de que Rojas haya sido, en años más recientes, uno de los pocos profesores del país que ha intentado cambiar el acento artesanal por uno conceptual en la enseñanza artística.

Su trabajo ha gozado desde sus inicios de una aceptación relativamente amplia por parte del público y la crítica, pero no ha sido el artista un favorito de la prensa a la publicidad (que no corteja), ni ha sido vertiginosa su carrera sino más bien pausada en clara concordancia con el ritmo meditado de su producción y con el carácter intuitivo, pero no espontáneo sino reflexivo, tanto de su obra como de su personalidad. Quienes hemos seguido de cerca su trabajo, hemos podido comprobar que sus cambios y variantes, además de su singular y perceptiva evolución de objetivos y valores, revelansu inquebrantable voluntad de evitar a toda costa cualquier rasgo que pueda interpretarse como una concesión ante su noción escrupulosa de lo trascendente y lo creativo.

Visité por primera vez su estudio en 1970 cuando aún era estudiante y realizaba grandes pinturas geométricas apoyadas en perspectivas matemáticas y directamente imbuídas por su aprendizaje arquitectónico. Eran obras limpias, complejas, y abiertamente opuestas a la figuración expresionista que dominaba el panorama artístico nacional en ese momento. Y a pesar de no tratarse de pinturas de interés inagotable, me intrigó su concordancia con los argumentos del artista, así como la claridad de sus explicaciones (sin que lo anterior quiera decir que yo ni nadie hubiera podi-



Miguel Angel Rojas. **Me llaman Trinity y Nevada Smith.** 1972. Dibujo. Grafito sobre papel. 1.00 x 0.70 mts. Foto: Oscar Monsalve.



Miguel Angel Rojas. **Sin título.** 1973. Dibujo. Grafito sobre papel. 1.00 x 0.70 mts.



Miguel Angel Rojas. **Boca.** 1974. Aguafuerte. 1.00 x 0.74 mts. Foto: Oscar Monsalve.

do preveer en ese entonces que el desarrollo de su obra habría de estar ligado a un implacable cuestionamiento de cualquier establecida definición del arte).

Dos años más tarde, cuando volví a ver su trabajo en el Primer Salón de Artistas Jóvenes de La Tertulia (julio, 1972), éste había dado un viraje radical, hasta ahora el único dentro de su consistente e interrelacionada producción. Presentaba en esa muestra un dibujo de unas botas negras y altas, realistamente concebido, meticulosamente elaborado, y franco y agresivo en su temática sexual, puesto que unas gotas de "colbón" sobre la punta de las botas eran clara referencia a una masturbación reciente. El artista había comenzado a trabajar el tema erótico, y participaría con otra obra de ese género en el Salón de la Tadeo (octubre, 1972), llamando poderosamente la atención la precisión de su dibujo, la osadía de su composición que dejaba al descubierto los dos tercios superiores del papel, su habilidad con el gráfito, y el libre empleo del "colbón" —un medio no común en el arte de representar. En cambio su temática, como era de esperarse, alcanzó a escandalizar a más de un visitante.

Se ha dicho muchas veces, sin embargo, que no se ha dado en este siglo aporte artístico que, por atrevido que parezca en su momento, no haya sido asimilado por el público de arte (llegándose por ello a sospechar del poder de subversión de las vanguardias[1]); y cuando su trabajo vuelve a presentarse en la muestra "Nombres Nuevos" del Museo de Arte Moderno de Bogotá (marzo, 1973), su obra sigue molestando a unos pocos por su tema, pero suscita en general una entusiasta aceptación. Hasta ese entonces Rojas había hecho sus dibujos sin apoyarse en la fotografía, observando intensamente los objetos, a la manera del bodegón tradicional, mientras que para esta exposición hace uso extenso de la cámara logrando una asombrosa exactitud en su interpretación de piel y prendas de vestir.

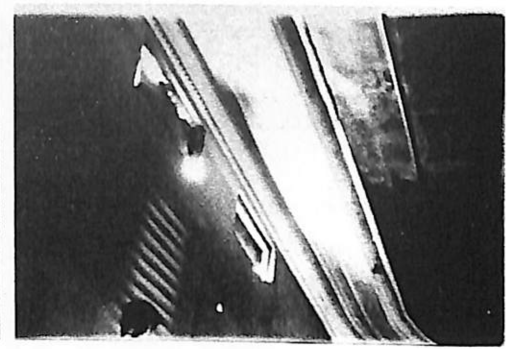
Los cinco dibujos incluídos en esa exposición del MAM y algunos posteriores constituyen el período de su obra que más directamente podría relacionarse con el Foto-realismo, un movimiento que comienza a tomar fuerza entonces internacionalmente pero con especial vehemencia en los Estados Unidos, y cuya influencia el artista reconoce en su justa (es decir, lejana y relativa) medida. Después de todo, lo triste hubiera sido que pretendiendo trabajar dentro de la tradición del arte occidental, Rojas no participara del arte del presente, ni lo hubiera comprendido, ni hubiera percibido el amplio campo de expresión que le ofrecía; y que en cambio se hubiera resignado a trabajar —como muchas artistas de su generación— con normas y objetivos ya gastados, repitiendo sin conciencia y a nombre de una intrigante pureza cultural, lo que se ha hecho ya hace tiempo en todas partes.

Además, la influencia del Foto-realismo, como la del Pop, no ha sido muy heterodoxa en nuestro medio: el Pop pierde en Colombia y en toda América Latina su objetividad convirtiéndose en vehículo de crítica; y el Foto-realismo tal como se le define internacionalmente, es decir, "que equipara la pintura y la fotografía"[2], no existe entre nosotros. Existe sí, un realismo cuyos autores —como tantos artistas desde hace tanto tiempo— se apoyan en la cámara con fines diferentes. Y entre sus logros es perentorio destacar por la particularidad de su visión y su sensualidad, los dibujos y grabados de Miguel Angel Rojas, así como su dibujo-ambiente "Grano" de 1980, el cual, como hemos dicho, discutiremos al final de este recuento.

Por otra parte, Rojas hace manifiesto en las obras de esos años su dependencia del dibujo, por ejemplo, recalcando el grano de papel y concentrándose en encuadres del cuerpo masculino —en interiores y con ropas ceñidas o desabotonadas— sin ningún otro elemento que pueda distraernos de esa preocupación central. "El verismo se limita a los modelos y desaparece, en insinuaciones apenas, de todo lo aledaño, como esclareciendo que aparte de los valores formales y representacionales de su obra, le interesan primordialmente las afirmaciones eróticas en cuya exclusiva captación ha entrenado las lentes indiscretas de su Asahi Pentax" —escribí en aquel entonces[3].

También en 1973 comienza Rojas a experimentar con el grabado (estimulado por un encargo para la carpeta de Cartón de Colombia), básicamente con los mismos argumentos del dibujo, pero iniciando la representación de caras y cabezas ("Blue Jeans", "Pelito"). Como en sus dibujos igualmente, Rojas enfatiza en su obra múltiple, características de la fotografía, en particular la cortante intensidad de luz y sombra y el encuadre. Pero sus graba-



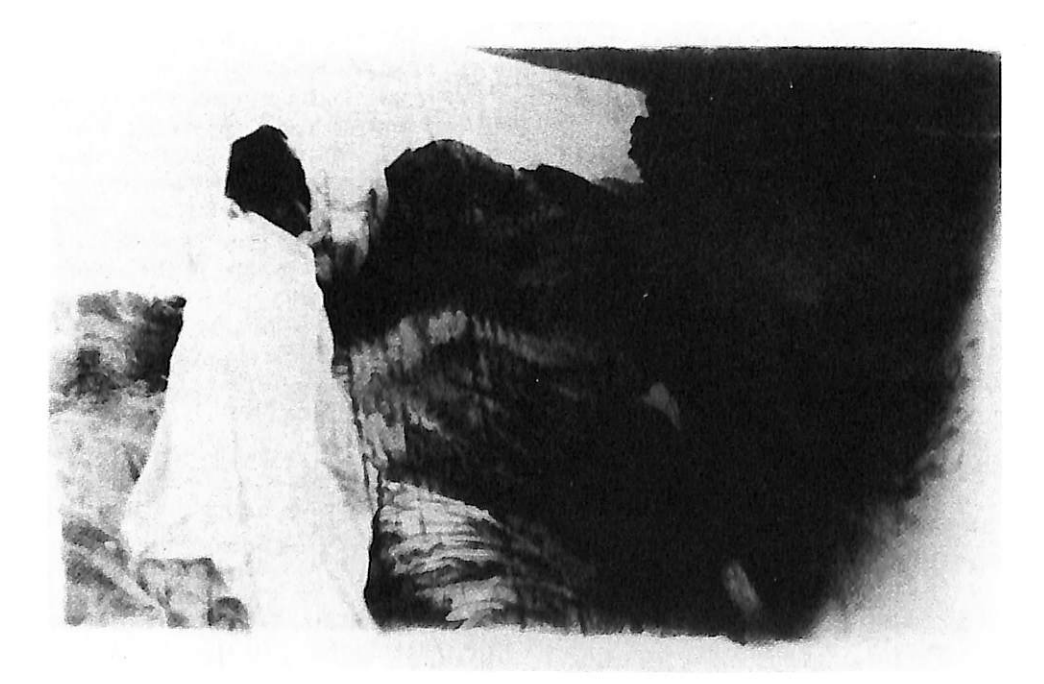


Miguel Angel Rojas. **Vía Láctea.** 1980. Fotografías blanco y negro. 0.20 x 0.25 mts. cada una.

dos están integramente realizados a base de puntos y de líneas; y son obras, por lo tanto, que acusan una superficie granulada, reminiscente de suu interés por el grano del papel en los dibujos, pero mucho más enfática, más premeditada, y acorde totalmente con los requerimientos de su técnica que ha sido invariablemente el aguafuerte. En una obra como "Boca" (1975), por ejemplo, además del logro del artista en cuanto a interpretación e insinuaciones, es posible percibir que las áreas más oscuras de la imagen fueron conseguidas con el cruce abigarrado de innumerables líneas en el zinc, mordido en paciente y cuidadosa secuencia por el ácido.

Pero Miguel Angel Rojas es un artista demasiado inquieto y perceptivo como para establecerse definitivamente sobre un logro, o como para ignorar que el éxito y las ventas no son garantía de calidad. Su producción futura no dejaría duda sobre su convicción de que aunque sea destino de todos los experimentos dejar de ser vanguardia en un momento, de todas maneras está más cerca de crear, y por ende de hacer arte, quien indaga y quien explora, que quien acepta convenciones y se dedica a repetir. Y ya en su obra del Primer Salón Atenas (1975), aparecen elementos diferentes que permiten comprender que el artista está buscando una manera de expresión, no exitosa sino propia, y no vieja sino nueva, es decir, que coincida con la libertad implícita en su concepción del arte y que al mismo tiempo sea inequívoco producto de su sensibilidad, sus experiencias y su vida.

Envía al Atenas un dibujo (dividido en cuatro pliegos que se ensamblan), de dos jóvenes en actitud y posiciones de sugerencia abiertamente erótica. Uno de ellos está parado sobre unas baldosas cuyo diseño geométrico es característico de casas de clase media desde los años cuarenta. Y aún cuando al otro joven sólo lo rodea el blanco del papel —a la manera de sus dibujos anteriores— la relación entre ambos personajes resulta inescapable por su ropa (cuero y "denim"). En otras palabras, son el mismo personaje en dos instantes diferentes de un mismo acto que el resto de la obra clarifica. Las imágnes siguen haciendo manifiesta su fuente fotográfica, pero el dibujo es más "expresionista", más suelto y más sentido.



Miguel Angel Rojas. **Los malos visten de negro.** 1979. Grafito y polvo de aluminio sobre papel. 1.40 x 2.00 mts.

Adelante, colocados horizontalmente sobre el piso del Museo de Arte Moderno (entonces en el Planetario Distrital) y unificando el espacio asignado a su trabajo, se intercalaban dibujos y fotografías, a escala 1: 1, de las baldosas mencionadas, cuyo diseño —más tarde se sabría— correspondía con el del piso del estudio del artista[4]. Y sobre ellos, entre dos vidrios separados por un marco de madera, Rojas había regado una sustancia espesa y blanca que en la ficha técnica de la exposición se registraba como "materia orgánica" (una señora vomitó al enterarse que era semen). Es decir, el "colbón", había sido suprimido como medio de representación siendo reemplazado por el sujeto mismo, al tiempo que su obra se extendía involucrando a quien la mira en el especial misterio que propician las "ambientaciones"

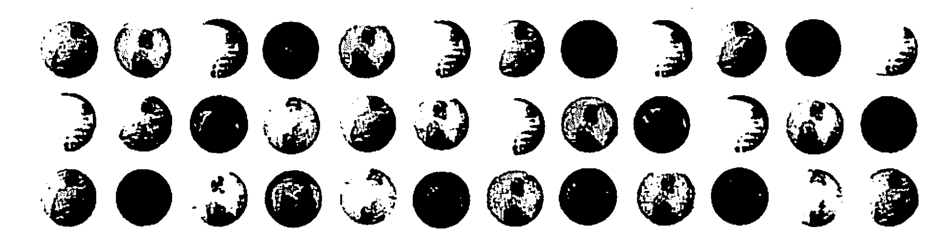
A partir de esa presentación, el artista continúa empleando la fotografía como medio independiente. Continúa también haciendo dibujos y grabados y exponiendo cada medio en forma aislada. Pero son sin duda sus fotografías las que hacen cada vez más directa y manifiesta su incontenible inclinación por la aventura creativa y el experimento.

En 1978, por ejemplo, introduce en su trabajo el tema del "Faenza", un teatro de sórdido esplendor, de columnas y balcones adornados, y de fachada de sinuosas formas entre "art Deco" y "art Nouveau", el cual fue recientemente declarado, por su interés arquitectónico, monumento nacional. El Faenza es además un recinto favorito, por su decadencia, programación contínua y tolerancia, de la

comunidad homosexual. Y a escondidas, durante la proyección de las películas (generalmente una de vaqueros y una de karate), Rojas toma fotografías de movimientos y actitudes de la audiencia en relación con la arquitectura o la pantalla; fotografías que, desde luego, violan la privacidad del individuo o individuos (prerrogativa siempre cuestionable del telescopio y de la cámara), pero que se relacionan con el tema de sus dibujos y grabados precisamente en su deliberada determinación de hacer inteligible la excitación lasciva del "voyeur".

Estas fotografías recogen por regla general secuencias de reuniones y procación sexual tanto en el auditorio como a través de los agujeros de las puertas de los baños, presentándonos imágenes que varían de mórbidas a tiernas y de tímidas a francas. En ocasiones se limitan a mostrar la pantalla distorsionada por el punto de vista del fotógrafo, o a ilustrar sobre el comportamiento de numeroso público en un espacio cerrado en donde la penumbra colabora con el anonimato. Pero en todas estas obras es perceptible cierta sensación de peligro físico, de temor a ser descubierto, que se deriva del carácter prohibido que tienen las acciones tanto de los protagonistas como del artista (Rojas tose al disparar la cámara para encubrir el "clik"). Y en todas ellas es plenamente detectable el alto grado de participación del artista en su tématica puesto que, aún cuando el acto de fotografiar según Susan Sontag se diferencia del sexual en que "se puede conducir desde cierta distancia y con cierta indiferencia"[5], en el caso de Rojas, por sus premeditadas circunstancias, parece que la cámara se emplear como pene para intervenir secretamente en las escenas y con ésto estimular su fantasía sexual.

Son fotografías, por consiguiente, que sirven de expresión a un artista de admirable honestidad, arriesgadas y valiosas como documento, y en cuya observación resulta inescapable la vulnerabilidad erótica de la naturaleza humana. Pero ante todo, son obras creativas, trabajos que no sólo proyectan lo anterior, sino que lo proyectan de manera singular revelando gran conciencia del medio utilizado. Así lo hace manifiesto, tanto el que en lugar de las tradicionales ampliaciones o copias al tamaño del negativo, sus fotografías sean "reducciones" (es decir, disminuciones de la imagen fijada en la película que obligan a cerrar un ojo y a aproximarse para verlas, en repetición de las acciones del artista al atisbar por la lente y por endijas y agujeros); como el que por la oscuridad reinante en el teatro se haga imprescindible una larga exposición que se traduce, ya en las copias, en una especie de granulación —calidad que, como ha sido señalado, se presenta también en su trabajo en otras técnicas.



Miguel Angel Rojas. **Reducciones fotográficas para vía láctea 2. 1980.**

Cuando estas reducciones no se copian en el centro de una hoja de papel para fotografía, se recortan en pequeños redondeles de aproximadamente un centímetro de diámetro, los cuales, a pesar de presentar imágenes figurativas, se exponen componiendo alguna forma abstracta y simple. (Con una de estas obras participó el artista en la reciente muestra "Un Arte para los Años Ochenta" en la versión de la Galería Garcés Velásquez). Otras fotografías, generalmente aquellas tomadas en el auditorio y que por lo tanto no se prestan para una "reducción" coherente, se exponen a manera de secuencias narrando algún encuentro romántico o erótico. Y finalmente, otros trabajos fotográficos se utilizan como base para sus grabados y dibujos, medios en los cuales el artista también ha introducido el tema del teatro. A esta serie, por ejemplo, pertenece su carpeta de aguafuertes de 1979 titulada "Fanny" (nombre popular para el Faenza entre sus más asiduos visitantes), una de cuyas tres imágenes —la que sólo presenta la pantalla en plena proyección— obtuvo el primer premio en la IV Bienal de Puerto Rico.

Pero también los últimos grabados y dibujos de Miguel Angel Rojas hacen evidente ese espíritu experimental y ese imaginativo empleo de sus medios y elementos. Los primeros a través del intaglio que en segunda impresión relieva y enfatiza superficies texturadas en clara oposición a su profundidad virtual; así como a través de los "collages" de impresiones rasgadas y cosidas con hilo —no pegadas con goma como es tradicional con obras en papel. Estos grabados, es importante precisar, no persiguen un fin de representación cuanto un resultado concreto y dilucidador de los procesos y argumentos involucrados en su realización.

Los segundos, es decir, sus dibujos más recientes, ilustran sobre ese ánimo de búsqueda y ensayo mediante aspectos diferentes: Son obras de grandes y poco comunes dimensiones para el medio (140 x 200 cms. aproximadamente), en las cuales amplias áreas del papel han adquirido un blanco intenso en contraposición con los negros y los grises del grafito que describe las imágenes. Un cierto brillo conseguido con la aplicación sutil de polvo de aluminio, complementa la sensación de que el observador se encuentra ante un telón o una pantalla sobre cuya superficie ha sido detenida la luminosa proyección de una película.

Su realismo, por lo tanto, se aporta esencialmente de la inmensa mayoría de los trabajos conocidos en los cuales se quiere interpretar en forma fiel la realidad visible. Es un realismo que, a diferencia del que inspira a otros artistas del país, no tiene nada que ver con la academia, que carece de intención decorativa, y que evita la facilidad, y la inmodestia de quien escoge una fotografía de temática social o intelectual y la traslada al lienzo o el papel para probar cómo es de inteligente o preocupado con problemas humanistas. Por el contrario, estas obras hacen evidente un realismo muy particular cuya originalidad y validez radican en el concepto, no en la anécdota. El suyo es un realismo sobre alteraciones y efectos visuales producidos por el hombre. Además es un realismo que aunque parezca paradójico se podría tildar de "abstracto" puesto que no busca la verosimilitud de las figuras cuanto la verosimilitud de propiedades específicas de la cámara tanto de cine como de fotografía. Y Rojas, puntualizando su propósito, se concentra precisamente en aquellas propiedades que para la mayoría de las personas dan al traste con la calidad del trabajo con la cámara. De manera que es realista en sus obras, por ejemplo, la nebulosidad de una película o fotografía fuera de foco, mientras que las figuras son borrosas, como manchas de difícil "lectura" pero sorprendentes por su parecido con las imágenes de filmes velados o de proyecciones deficientes.

Rojas, por otra parte, corta uno de los bordes del papel en semicírculos sugiriendo que estas obras están hechas en hojas arrancadas de un cuaderno de medidas gigantescas; y complementa otros dibujos con subtítulos que se salen del encuadre,

Miguel Angel Rojas. **Grano.** 1980 - 1981. Dibujo con calizas y carbón vegetal sobre papel. Instalación en el MAM de Bogotá.

recalcando que se trata de una proyección desencajada (como las que con frecuencia sufre el público de cine en Bogotá), y que por consiguiente es un detalle puramente mecánico y visual (no una interpretación poética o sentimental) el responsable por esa aura imprecisa que envuelve sus imágenes de karatekas en acción o de vaqueros que cabalgan solitarios.

El cine ha sido, definitivamente, fuente fecunda en el trabajo de Miguel Angel Rojas, y no sólo como tema sino también como inspiración y como medio. Aún antes de iniciar sus series del Faenza, títulos de directa referencia a programas cinematográficos como "Me llaman Trinity y Nevada Smith" (1972) eran frecuentes en su obra. Y concluída su reciente "instalación" en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, la película filmada por el artista durante su realización, exhibición y destrucción, permanece como documento que la registra y la prolonga para que el observador y el estudioso puedan conocer o revivir la enriquecedora experiencia del Proyecto.

Y hemos llegado, finalmente, a la consideración de su obra "Grano", anunciada desde comienzos de este escrito como directo resultado de muchas de sus propuestas anteriores, y la cual, como veremos, constituye una de las más ambiciosas y logradas producciones del arte contemporáneo del país. "Grano" es (insisto en el tiempo presente a pesar de que no exista en su forma original porque perdura como filme), una obra que inmediatamente despierta admiración por su singularidad y su impecable, si bien dispendiosa ejecución. Igualmente, es un trabajo que hace de inmediato perceptible una atmósfera casi surrealista, onírica, de duda. Y al mismo tiempo es una obra que inquieta y mueve a reflexiones; un trabajo culto, difícil y complejo que demanda, para su justa aprehensión ciertos conocimientos sobre la orientación del arte actual, o al menos una actitud abierta al cambio e indiferente a los dogmas y prejuicios con los que se pretende, sobre todo en nuestro medio, encasillar cualquier asomo de creatividad. Por ejemplo: aunque se haya calificado como una "instalación", "Grano" podría ser también descrita como una "ambientación", como un "dibujo", como una "obra efímera", o empleando numerosas de las otras expresiones a las cuales (ironía premeditada?) recurre con frecuencia la crítica de arte para puntualizar conceptos y teorías.

Cubriendo un área de 32 mts.[2] (superficie del piso de ladrillo de la Sala de Proyectos del Museo), el artista colocó papeles sobre los cuales dibujó otro piso de baldosas tan realista que muchos visitantes se vieron obligados a inquirir por el trabajo a pesar de estar parados frente a él. Para el observador atento, sin embargo, ese realismo resultaba menos contundente, no sólo por la mencionada atmósfera imprecisa que el espacio había adquirido, sino también porque el artista había dejado bordes libres que explicaban el proceso de su hechura y revelaban la calidad y consistencia de los materiales empleados; así como por su superficie granulada que, no obstante ser producto de la técnica especial utilizada en el Proyecto, lo emparentaba visualmente con su obra en otros medios, en particular, con sus fotografías de larga exposición.

El dibujo, elaborado mediante el uso de plantillas, corresponde, como todos sus trabajos, con una investigación de tipo técnico, en esta ocasión acerca del pastel. "Los pasteles son por definición cales pigmentadas, aglutinadas sobre el papel por la presión que se ejerce sobre él y por fijadores que son elementos extraños", escribió el artista para especificar que (sin necesidad de aglutinante puesto que sus funciones fueron asumidas por la gravedad) la base de Grano son tierras calizas granuladas por la erosión y pigmentadas con carbón vegetal y minerales"[6]. En otras palabras, la técnica del Proyecto está ligada con los pasteles comerciales que se emplean en las realizaciones de un arte más convencional por un premeditado y previo análisis de dicho medio, pero carece de antecedentes inmediatos lo cual es indicio claro de la coherencia de la obra como afirmación creativa y, desde luego, de su originalidad.

El piso estaba trabajado basicamente en tonos grises que empalidecían en determinadas áreas insinuando los efectos de la luz y de un mayor desgaste. Un examen cercano de las tierras, no obstante, permitía identificar otros colores (verdosos y rosados) que afectaban levemente otras áreas de la obra. Y al extenderse el piso y penetrar en uno de los dos pequeños cuartos a cada extremo de la sala, las baldosas cambiaban abruptamente de color y se tornaban terracota repitiendo una de sus variadas y comunes combinaciones en la realidad. Un vidrio a lo alto y ancho de la puerta, separaba este trabajo del resto del Museo, e impedía al observador introducirse en el recinto, lo que hubiera descompuesto con las huellas el parejo y cuidadoso terminado del Proyecto.

Pero aparte de que "Grano" es un trabajo de representación, con énfasis realista, superficie granulada y ánimo experimental, la obra también hace manifiesto el carácter personal y autobiográfico que se ha identificado como una constante de su producción: las tierras fueron transportadas desde Girardot, las baldosas repiten el diseño de su estudio y aún cuando se trata de una obra con respecto al medio ambiente, "la fuente autorreferencial para el modelo se ilustra al fondo de una fotografía del artista cuando niño", la cual fue impresa en el catálogo para acentuar que es resultado de sensaciones y experiencias personales y que por lo tanto "es una pieza que hace directa referencia a la Colombia urbana".[7]

Y aparte de su elusiva clasificación, de las particularidades de su técnica, y de que "Grano dentro del trabajo de Rojas es único en escala y veracidad"[8], a juzgar por la interrelación de sus realizaciones y por su cuestionamiento permanente a convenciones, la obra produce la impresión de ser un punto de partida para experimentos igualmente audaces.

"Grano", en conclusión, es una obra diferente en el repetitivo panorama del arte colombiano, y un trabajo sin complejos que comprueba que el arte del país puede ser innovador, profundo e inteligente, no necesariamente primitivo o resignado y anecdótico. Como tal, es fiel reflejo de la actitud cada vez más segura e independiente que ya es característica del arte contemporáneo de Colombia. Y con ella el artista se sitúa en un puesto de avanzada que suscita curiosidad intelectual y permite preveer emocionantes desarrollos, teniendo en cuenta los cambios y virajes —siempre entrelazados— de su impecable trayectoria.

NOTAS

1. KRAMER Hilton, The Age of the Avant-Garde, New York, Farrar Straus and Giroux, 1973, página 4.

2. ALLOWAY Lawrence, "Realism and Latin American Paintings: the 70'S", New York, Center for Interamerican Relations, 1980, página 23.

3. SERRANO Eduardo "Un Lustro Visual", Bogotá, Museo de Arte Moderno de Bogotá y Ediciones Tercer Mundo, 1976, página 78.

4. ROJAS Miguel Angel, Ficha explicativa colocada en la Sala de Proyectos del Museo de Arte Moderno de Bogotá, octubre 2 de 1980.

5. SONTAG Susan, "On Photography", New York, Dell Publishing Co., 1973, página 13.

6. ROJAS Miguel Angel, Op. cit.

7. STRINGER John, Catálogo para el Proyecto "Grano", Museo de Arte Moderno de Bogotá, octubre 1980.

8. Ibid.



Ante las múltiples discusiones que presenta la obra de Alvaro Barrios y en especial su actitud crítica en favor del nuevo arte colombiano, RE–VISTA le solicitó un autoanalisis de su obra.

"UNA OBRA DE DUCHAMP NO ES EXACTAMENTE LO QUE UNO TIENE ANTE LOS OJOS, SINO EL IMPULSO DADO POR ESE SIGNO A LA MENTE DE QUIEN LO CONTEMPLA". J. H. LEVESQUE

POR ALVARO BARRIOS

GENESIS DE UNA IDEA

Literalmente acababa yo de salir de mi adolescencia cuando realicé mi primera exposición a los 19 años(1).

Un año después, Gonzalo Arango hizo un reportaje para la revista "Cromos"(2) donde me preguntaba de qué me sentía orgulloso y yo le respondí que me sentía orgulloso de tener veinte años. En realidad tenía razones para estarlo, pues sabía que ese sería el único año en que tendría veinte años, pero a esa edad yo no podía explicar la estrecha relación que me ligaba a Dick Tracy y sus amigos porque quizás no quería admitir en público que ellos habían sido mis compañeros de juegos en los últimos años. Yo no quería decir muchas cosas de mí mismo si no era a través de mis cuadros y alguien captó esta idea cuando escribió en "El Espectador"(3) que mis collages representaban "los anhelos secretos comunes a todos los hombres, donde lo inadmisible era encontrarlos entre tanta belleza igual de reprimidos y como si se tratara de nada".

En cierta forma las propuestas que estábamos haciendo algunos de los artistas que surgimos en los años sesentas no eran comprendidas del todo por el público ni por los críticos. En 1965 yo estaba interesado especialmente en el sentido de nostalgia que me transmitían las Tiras Cómicas y fué entonces cuando realicé mis primeros collages con imágenes del mundo de Dick Tracy, pasión que algunos atribuyeron al "espíritu de la época" que en aquellos días se llamaba "Pop Art". Realmente se trataba de la prolongación de una infancia durante la cual coleccioné doscientas aventuras recortadas de los diarios, reunidas en forma de rollos, numeradas, fechadas y coloreadas a mano. Yo me dedicaba a trasladar un tipo de arte a otro, pues evidentemente las Tiras Cómicas, "el Gran Arte de Futuro", como las llamó Alejandro Jodorowsky (4) daban a mis dibujos una atmósfera que me llenaba plenamente, de manera que no era importante para mí dar una explicación demasiado profunda de esos trabajos.

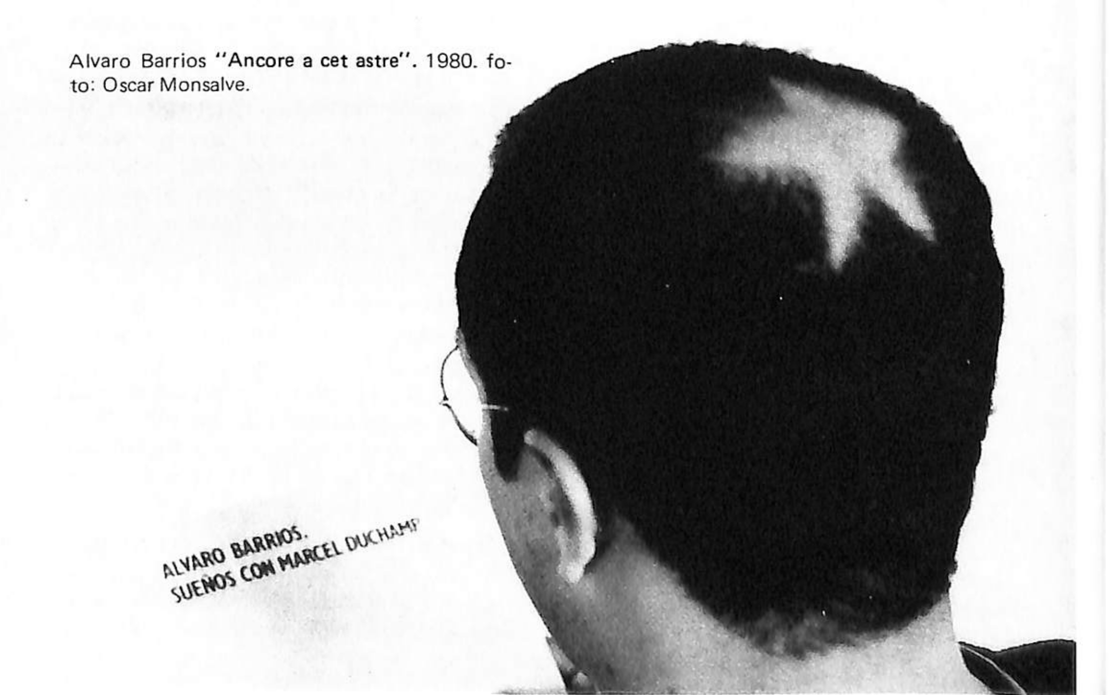
En "El Tiempo", María Victoria Aramendía, confundida, se preguntaba: "Está muy bien Supermán en la mente de Alvaro Barrios, pero. . . Qué hace Sánchez Coello con Isabel Clara Eugenia enfrente?"(5). Era el momento en que yo empezaba a usar en mis collages reproducciones de pinturas del pasado alternándolas con héroes y situaciones de las Tiras Cómicas. En uno de ellos, titulado "A Leonardo da Vinci, con Sincera Amistad", Ginebra da Benci carga sobre sus hombros a la Fea Cristina(6) y, en lo sucesivo, las alusiones a la Historia del Arte serían contínuas en mis obras(7).

En Colombia numerosos artistas trabajaron en "arte acerca del arte" durante todos estos años, entre ellos Fernando Botero, Beatríz González, Enrique Grau, Santiago Cárdenas, Juan Antonio Roda y Luis Caballero.

Beatríz González impuso en el país el concepto de re-creación de una obra de arte ya existente, lo que desencadenó una seria polémica en su momento, aunque tanto ella, como otros artistas que usaron en sus trabajos procedimientos análogos, mostraban total claridad en sus planteamientos.

Siendo éste un aspecto que, más que interesarme en particular, estaba simbiotizado en gran parte de mi obra, no había logrado sinembargo motivarme a realizar una investigación completa sobre un artista determinado. Los intentos más cercanos a eso fueron mis dibujos de 1973 inspirados en paisajes del Renacimiento, la serie de "El Martirio de San Sebástian" tomada de distintos autores del Renacimiento que trabajaron en el mismo tema y los "Jardines de Maxfield Parrish" que fueron el corolario de otra serie sobre "La Muerte de Ofelia" de John Everett Millais.

En 1964 había caído en mis manos un libro titulado "Habla el Artista" en el cual se incluía una entrevista con Marcel



Alvaro Barrios **"Ancore a cet astre"**. 1980. foto: Oscar Monsalve.

Duchamp donde éste decía que había que cambiar todo el arte "de retina" por un arte empapado de poesía y conocimiento. "El Arte —decía Duchamp— no es más que un Espejismo. La Belleza del Espejismo es lo único que existe".

En pleno comienzo de mi carrera artística me ví yo impresionado por esta **teoría** y no por el aspecto **visual** de la obra de arte. Pero sin duda mi trabajo tomaría desde el principio un rumbo visual, la primera de mis dificultades en el campo del arte. Una dificultad proveniente de una facilidad puesto que era el dibujo —un medio primordialmente visual— aquello que yo dominaría mejor. En cuanto al concepto que le daría consistencia a esos dibujos, era evidente también que yo tenía una gran necesidad de expresar mis fantasías en forma de historias y por lo tanto la vía natural era el dibujo figurativo. La teoría que más atracción ejercía en mi sensibilidad era el Surrealismo. "El Jinete Perdido", la primera obra surrealista de Magritte, fué una de las más fuertes influencias, incluso hoy, en la ides que yo adopté entonces en mi obra. "El Jinete Perdido" es un paisaje convencional que representa a un hombre cabalgando a través de un bosque. Preguntado Magritte acerca del carácter surrealista de ésta pintura, respondió: "Lo Surrealista consiste en que el jinete está **perdido**"(8).

También en Magritte aprendí después que Surrealismo no era "colocar una montaña en el interior de una jaula, sino colocar un pájaro en el interior de un jaula". Por lo demás, yo encontraba la actitud de Magritte muy relacionada con la de Duchamp, solo que aplicadas ambas a experiencias distintas. Aunque Magritte empleaba un arte "de retina" éste era sólo el espejismo de una experiencia no visual(9). Podíamos ver al jinete cruzando al galope la floresta, pero era necesario "entrar en su alma" para conocer su verdadera situación en aquella floresta.

Duane Michals en su obra "Hay cosas que no se ven en esta fotografía"(10) parece aplicar, como tántos otros artistas contemporáneos, este principio muchos años después.

Un arte empapado de poesía y conocimiento, ya sea a través de la experiencia visual (Magritte) o conceptual (Duchamp). Lo poético es sumamente claro en la obra de Magritte y un poco más difícil, pero real, en Duchamp. Lo que más gustaba a Duchamp eran las palabras poéticas, entendiendo por "poéticas" aquellas que son deformadas por su sentido(11). La palabra "Duchamp", según él, es poética mientras es nueva, es decir, mientras no pierde su encanto y por eso su hermano Gastón Duchamp cambió su nombre por el de Jacques Villón. Pero lo poético en general, constituye uno de los estadios más difíciles en el arte; representa en muchos casos un obstáculo que no todos los artistas franquean. Aunque la poesía no es una condición esencial de toda actividad artística, como puede ser, por ejemplo, la Estética, de hecho lo poético se daba en mi trabajo, pero siempre que hice el intento consciente de alcanzar ese nivel los resultados me fueron adversos. Como en "Alicia a través del Espejo", bastaba el deseo de acercarme a la meta para que ésta se alejara de inmediato. Por el contrario, a medida que le restaba importancia, se hacía presente invariablemente. De donde deduje que lo esencial en poesía estaba ligado a cierto mecanismo espontáneo del acto creativo, revestido, en consecuencia, del misterio que acompaña siempre a ese mismo acto.

Primeros contactos con la obra de Duchamp

Cuando viajé a Europa por primera vez, en la primavera de 1967, acababa de clausurarse una exhibición de las obras de Marcel Duchamp en el Museo de Arte Moderno de París. Un año antes, la Tate Gallery en Londres había realizado la primera retrospectiva Duchamp en Europa.

Por extraño que parezca, en ese momento las únicas obras de Duchamp en colecciones públicas europeas eran "Los Jugadores de Ajedrez" del Museo de Arte Moderno de París (hoy en el Centro Pompidou) y "Joven Triste en un Tren" de la Fundación Guggenheim en Venecia. Esta última pintura fué la primera obra de Duchamp que yo conocí cuando llegué a Venecia en el otoño de ese año a estudiar Historia del Arte. Entonces la colección de Peggy Guggenheim era semipública, pues ella aún vivía y el gobierno italiano le había permitido conservarla en Venecia a condición de mostrarla al público dos veces por semana. Yo solía instalarme algunas horas en el vestíbulo frente a las cajitas de Cornell y luego me iba al sótano, donde estaban los Pollocks, pero nunca me detuve mucho junto al "Joven Triste en un Tren".

En Nueva York, en 1971, conocí el vidrio titulado "Para Mirar (al otro Lado del Vidrio) con un Ojo, de Cerca, por más de una Hora" que está en el Museo de Arte Moderno y en 1978 ví en la Tate Gallery la reproducción de "La Novia puesta al Desnudo por sus Pretendientes, incluso. (El Gran Vidrio)" hecha por Richard Hamilton y firmada por Duchamp. El resto de su obra —la colección de la Universidad de Yale y del Museo de Arte de Filadelfia— lo conocí dos años después, en el otoño de 1980.

En 1978 se cumplían diez años de la muerte de Duchamp(12) y quise aprovechar la coyuntura del trabajo que realizaba un grupo de artistas conceptuales en Barranquilla, para organizar una exhibición colectiva commemorativa de ese aniversario. Fué entonces cuando inicié mi serie de "Sueños con Marcel Duchamp" llevada a cabo primero como Grabado



Soñé que el cuadro "Ofrenda Ajada"
de Paul Klee, daba una gran fiesta
de disfraces para los otros cuadros abs-
tractos. La pintura "Arco Negro" de Kan-
dinsky, se disfrazó de "Pequeña Soledad
en el Centro de los Soles" de Francis Pica-
bia. "Prismas Eléctricos" de Sonia Delau-
nay, se disfrazó de "Casa Roja entre los
Arboles" de Marcel Duchamp. "Sin Título"
de Motherwell, se disfrazó de "Tengo algo de
comer para tí en la Cocina, Querida ~
No tengo Hambre, Mamá! Por favor, lo
que yo quiero es irme a mi cuarto" de
Roy Lichtenstein.

Alvaro Barrios. **Sueños con Marcel Duchamp.** 1980. Texto a tinta sobre litografía. 0.16 x 0.23 mts.

Popular[13] publicado en "Diario del Caribe" de Barranquilla. Este grabado fué realmente una obra de participación en la cual mi firma estaba impresa y lo único manuscrito era obra del público, invitado por mí a describir un sueño, real o imaginación del público, la experiencia en esa ocasión no fué satisfactoria, pero me abrió las posibilidades de una obra escrita, sin los pudores que durante años me produjo la literatura. La segunda edición de "Sueños con Marcel Duchamp" consistió en una versión del grabado publicado en el periódico, esta vez en forma de hojas volantes. Las hojas estaban allí, para ser escritas por mí y en el desarrollo de ese trabajo descubrí que podía aplicar en la literatura el mismo mecanismo que usaba yo en la realización de un dibujo. Mi mente se abría en la misma forma, aludiendo frecuentemente a la Historia del Arte, al esoterismo y a la fantasía. Finalmente, el sentido del humor, que había olvidado unos años antes, reaparecía en una forma análoga a la de mis collages; de manera que, aunque de unos cien "sueños" escritos ninguno fué soñado realmente, conservaban estos textos una verdadera estructura onírica. "Los Sueños con Marcel Duchamp" no eran una re-creación de las obras de Duchamp, pero ofrecían a mis intereses infinitas posibilidades creativas y por otra parte eran el inicio de mi trabajo sobre Duchamp, en marcha actualmente.

El gran vidrio

Mi proyecto para un "Gran Vidrio" inspirado en la obra capital de Duchamp, comprendía una estructura de vidrio, madera y aluminio, en la que habría de colocar trabajos míos desde 1964 a 1980.

Considerando la posibilidad de una rotura eventual, utilicé un vidrio de seguridad, de manera que los pedazos quedaran unidos sin peligro para los elementos adheridos a él.

Una vez construído el soporte de la obra, proyecté sobre el vidrio una diapositiva del boceto realizado por Duchamp en 1913[14] y lo calqué con lápiz vidriográfico. Partiendo de esta guía, empecé a adherir al vidrio, detrás del boceto dibujado, las obras y objetos que había seleccionado previamente.

Hasta ese momento, en febrero de 1980, yo sólo conocía del "Gran Vidrio" su aspecto visual y las declaraciones que el propio Duchamp había dado a James Johnson Sweeney[15] y a Pierre Cabanne[16].

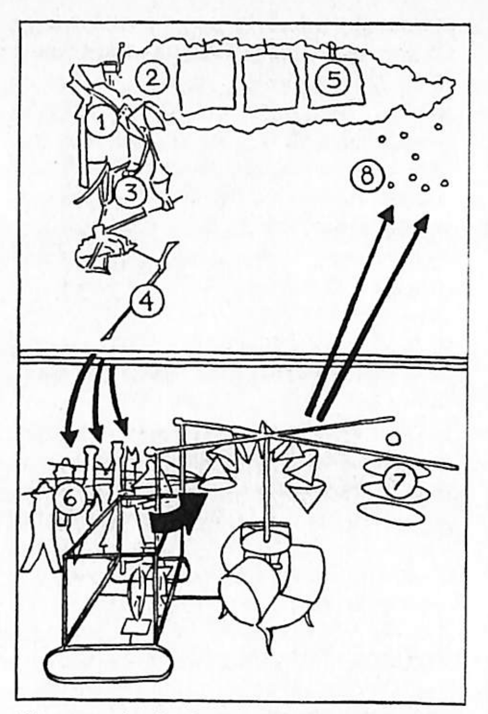
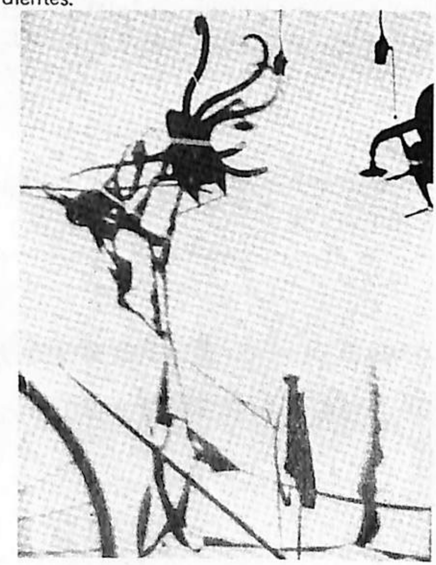


Diagrama de El Gran Vidrio de Marcel Duchamp. 1915 - 1923. 1) La novia. 2) La vía láctea. 3) Emisor y receptor de ondas. 4) Extremo inferior del emisor de ondas. 5) La inscripción de arriba (mandamientos de la Novia). 6) Los pretendientes. 7) Los testigos ocultistas. 8) Disparos de los pretendientes. Zona A: Dominio de la Novia. Zona B: Dominio de los pretendientes.



Sombras de Ready Mades. 1918. Foto tomada en el Estudio de Duchamp: 33 West 67 th street N. Y.

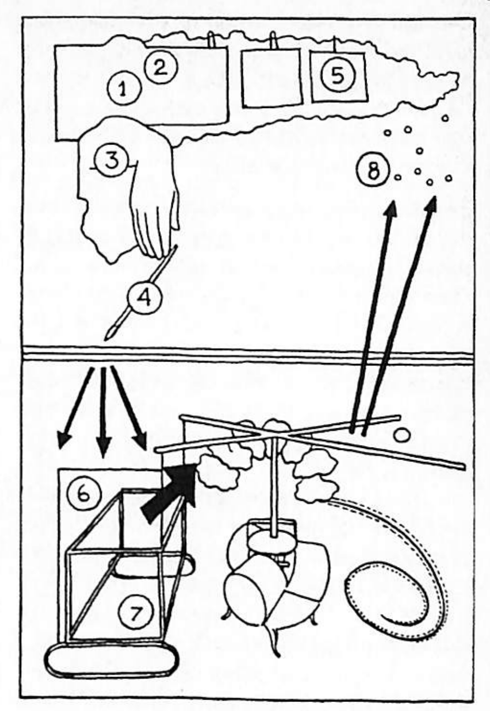
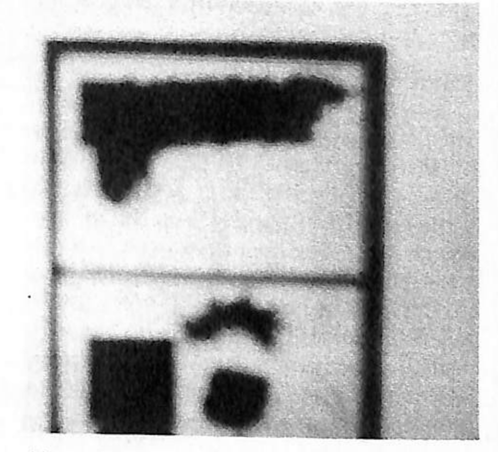


Diagrama de **"El Gran Vidrio"** de Alvaro Barrios (1964 - 1980). 1). La Virgen (de Rafael). 2). Constelación de la Virgen 3 y 4) Emisor y receptor de ondas. 5) La inscripción de arriba (Nuevo Testamento de Gonzalo Arango). 6) La novia rechazando al pretendiente (por teléfono). 7) Letanías. 8) Disparos de los pretendientes.



Alvaro Barrios. **Sueños con el Espíritu guía del Gran Vidrio.** 1980. Texto y sombra proyectada sobre un muro. Foto: Fernell Franco.

Fué con posterioridad a la ejecución de mi "Gran Vidrio" cuando inicié el estudio de la llamada "Caja Verde", confeccionada por Marcel Duchamp en 1934 conteniendo minuciosos facsímiles de las notas tomadas por él en Munich, Nueva York y París entre 1911 y 1915, como prólogo y explicación del "Gran Vidrio".

En este trabajo me ayudó tanto la versión al español de Josep Elías y Carlota Hesse [17] como la extraordinaria versión tipográfica, en inglés, de Richard Hamilton [18] supervisada por el propio Duchamp [19].

Aunque se han dado numerosas interpretaciones del "Gran Vidrio" —entre ellas por André Bretón, Michel Carrouges y Robert Lebel— la única que tuve oportunidad de estudiar (también posteriormente a la elaboración de mi vidrio) fué el li-



Marcel Duchamp. **El Gran Vidrio.** 1915 - 1923. Museo de Arte de Philadelphia. Tomado del libro: The World of Duchamp.

bro-maleta de Octavio Paz titulado "Marcel Duchamp o el Castillo de la Pureza" [20].

Todas las interpretaciones carecían de interés para Duchamp. La "Caja Verde" debía ir junto al "Gran Vidrio" como un manual de consulta, puesto que este no tenía un valor estético, "retiniano", sino conceptual. Lo que se escribiera acerca del "Vidrio", sinembargo, "no era obligatoriamente falso ni auténtico. Sólo interesante si se tenía en cuenta a quien hubiera escrito esa interpretación" [21].

De manera que también en el ensayo de Octavio Paz existe ese margen de opinión personal ligado a la verdad únicamente por la guía de la "Caja Verde".

El testigo ocultista

Obviamente la escogencia de un vidrio de seguridad para mi "Gran Vidrio" implicaba mi esperanza de una rotura ocasional como había ocurrido con la obra de Duchamp. No obstante yo quería que la obra se viera intacta en el Museo La Tertulia de Cali, en Mayo de 1980, y en efecto allí fué exhibida en perfectas condiciones.

En el momento de colocar las luces vino a mi mente la idea del "Sueño con el Espíritu Guía del Gran Vidrio" [22] primeramente como una solución a la molestia que me causaba el reducido tamaño de mi vidrio en relación con el de Duchamp, aunque éste había realizado también algunos vidrios pequeños [23]. Al proyectar sobre el muro la sombra de mi "Pequeño Gran Vidrio" de manera que ésta alcanzara las dimensiones exactas del Vidrio de Duchamp, la pieza lograba niveles que no me propuse en un principio. En primer lugar la utilización de las sombras, llegada por azar a este trabajo, es una idea Duchampiana por excelencia [24]. El mismo "Gran Vidrio" proviene de una interesante teoría sobre las sombras, inventada o adaptada por Duchamp, según la cual las sombras son las proyección —en dos dimensiones— de un mundo de tres dimensiones; y éste a su vez es la proyección —en tres dimensiones— de un mundo de cuatro dimensiones que desconocemos. Para Duchamp el personaje de "La Novia" en el "Gran Vidrio" es un ser de la 4a. dimensión proyectado en el mundo de la 3a. dimensión [25]. La teoría de un mundo de sombras como proyección de una realidad no visible también nos remonta al mundo de las Ideas de Platón [26], lo cual es consecuente con algunas interpretaciones esotéricas que se han dado acerca de la vida y obra de Duchamp [27]. Según Arturo Schwarz, tanto el "Gran Vidrio" como muchas pinturas de Duchamp pueden ser interpretadas a la luz del ocultismo, y esta interpretación me entusiasmó particularmente debido a mi interés personal tanto por la filosofía como por la aplicación del ocultismo en el arte. La misma presentación de mi catálogo en el Museo La Tertulia era la transcripción de una sesión espiritista que alude al uso de la literatura en mis "Sueños con Marcel Duchamp".

Posteriormente, mi "Gran Vidrio" fué trasladado a la Galería Garcés Velásquez de Bogotá en un camión, adonde llegó quebrado en la parte superior tres meses más tarde [28].

Aunque ésta y otras coincidencias podrían ser consideradas banales en relación con el valor mismo de mi trabajo sobre Duchamp, a nivel personal y como primer "Testigo Ocultista" de mi propia obra [29] no dejan ellas de enriquecer las investigaciones esotéricas iniciadas por mí en 1972.

En un principio pensé que el hecho de haber inciado mi obra sin un conocimiento profundo del argumento del "Gran Vidrio", lejos de hacerla superficial le daría un margen de libertad temática y conceptual análogo al que yo había logrado en mis anteriores creaciones de "arte acerca del arte". De hecho yo solo quería analogar las dos obras formalmente, a) por el material empleado; b) por sus proporciones (reducidas por el sistema de la diago-

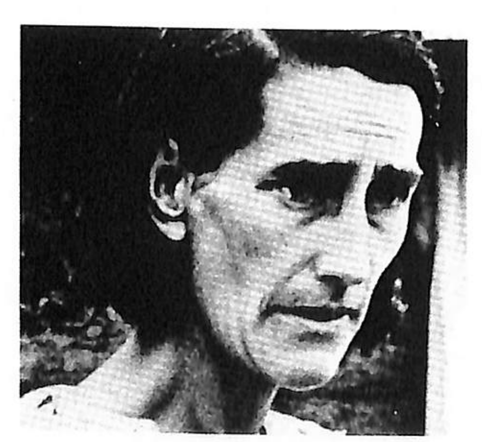
nal) y c) la realización de la obra a través del tiempo (que se dá en Duchamp trabajándola a partir de 1915 hasta la suspensión de toda labor en 1923).

A pesar de ello descubrí posteriormente numerosas coincidencias que hicieron de mi "Gran Vidrio" una versión más fiel de lo planeado inicialmente.

Un breve resumen del argumento de "La Novia puesta al Desnudo por sus Pretendientes, incluso", siempre siguiendo la descripción de Octavio Paz, sería el siguiente:

En la parte superior del Vidrio se ve una forma gris denominada "Vía Láctea" en cuyo interior hay tres tableros llamados "Inscripción de Arriba" cuya función es impartir los mandamientos de la Novia. Esta se encuentra a la izquierda y es, entre otras cosas, una alegoría de la Asunción de la Virgen. La Novia tiene un **Emisor de Ondas** dirigido hacía los Solteros, que están en el vidrio inferior (metidos en una especie de Carrito que recita interminables Letanías), disparando a la Novia. Ninguno de los disparos llega al banco, pero la Novia rechaza las descargas enviando nuevos fluídos hacía abajo. Todo esto crea un movimiento circular (mental) que se repite contínuamente.

En el lugar de la **Novia, Soltera** o **Virgen** de Duchamp, decidí colocar mi versión de la "Virgen de la Silla", de Rafael, dibujada en 1977 para una serie en que toqué —por única vez, en toda mi obra— el tema de la Virgen. Esta se destaca sobre un fondo constelado de estrellas, en el sitio denominado por Duchamp "La Vía Láctea". A la derecha, en los tres tableros de "La Inscripción de Arriba", hay una postal autógrafa de Gonzalo Arango donde imparte sus órdenes para un "Nuevo Testamento" dejándome de herencia "el destino del arte moderno".



Para los **1eros. papeles del surrealismo**, se seleccionó, por sugerencia de Duchamp; esta foto en reemplazo de una fotografía real suya. **Compensation portrait.** Foto: Ben Shahn.

Debajo de la Novia, (cuyo símbolo religioso la convierte también en la proyección de una dimensión desconocida) en el espacio correspondiente al "Emisor de Ondas" está el dibujo académico de una mano —hecho en Roma en 1967 según modelo de Miguel Angel— en cuyos dedos hay un pincel real usado que apunta hacía abajo. A nivel esotérico las manos son emisoras de ondas que emplean los dedos como antenas para percibir y transmitir [30]. Para un pintor, los pinceles son también el medio a través del cual transmite lo que su ser interior proyecta.

En el sitio del Carrito y los Pretendientes del vidrio inferior, coloqué un dibujo de 1967 en el cual una Novia —de la Tira Cómica "Pam" de 1935 rechaza por teléfono a su Pretendiente. El texto del rechazo de la Novia se repite interminablemente en la parte inferior del dibujo, a manera de letanía contínua.

A diferencia del Vidrio de Duchamp. que fué proyectado para ser visto de un solo lado, el mío es un objeto de doble faz. En su cara posterior, en el lugar de la Novia, hay un dibujo de la serie "El Martirio de San Sebastián". Es decir, el Pretendiente ocupando el dominio de la Novia (el vidrio superior). En el dominio de los Pretendientes (vidrio inferior) otro dibujo de 1967 muestra una pareja besándose —la aceptación del Pretendiente por parte de la Novia— hecho éste que origina su muerte, representada en mi Vidrio por un grabado que elaboré en 1977 con el tema de la "Ofelia" de J. E. Millais. "Ofelia" es en "Hamlet" la **Novia** o **Virgen** que muere ahogada sin realizar su amor. En esta cara posterior del Vidrio, como en la imágen de un espejo, la historia es, pues, inversa. En el vidrio de Duchamp los pretendientes disparan a la Novia sin lograr dañarla, pues ella con sus fluídos rechaza toda agresión y sigue enviando sus órdenes. Esto es, en cierta forma, un triunfo, pero al mismo tiempo un fracaso, porque está condenada a ser siempre Virgen, lo cual es también una forma de no-realización.



Para la exposición **"Raros, preciosos y bellos"** del Centro de Arte Actual de Pereira, esta fotografía reemplazó a la de Alvaro Barrios. Noviembre de 1980.



Un juego de ajedrez en el Museo de Arte Moderno de Pasadena, durante la 1era. retrospectiva de Duchamp en 1963. Fotografía Julián Bbasser.

Rrose Selavy o el artista otro

La idea del cambio de indentidad, empleada por Duchamp cuando creó el personaje de Rrose Sélavy, fué durante muchos años de un vivo interés para mí; cu-



Marcel Duchamp como Rrose Sélavy. Foto: Man Ray.

riosamente, cuando empecé a suplantar mi personalidad como un acto de re-creación artística, estuvo este acto ligado siempre a las publicaciones y catálogos de mis exposiciones y no como una obra integrada a la exhibición misma.

El primer ejemplo en este sentido fué mi catálogo de la Alianza Colombo-francesa de Barranquilla, en 1969, en el cual reemplacé mi fotografía por la del actor Clint Eastwood[31]. Para mi exposición del Museo de Arte Moderno de Bogotá concebí el disfraz para "Retrato del Artista como Mago" que aparece en el catálogo. En la fotografía del catálogo del Museo La Tertulia, en 1980, me acompañan "Marcel Duchamp y Rrose Sélavy". En este caso las personas que representan a estos dos personajes hacen el cambio de identidad solo en concepto, pues en la fotografía continúan siendo físicamente los mismos.

También ese año un amigo me suplanta en la fotografía para el catálogo de mi muestra en el Centro de Arte Actual de Pereira y finalmente, para mi exposición en la Galería Garcés Velásquez, realizo mi versión de Rrose Sélavy.

Esta obra es realmente una simbiosis entre "Rrose Sélavy" y "L.H.O.O.Q" (La Mona Lisa con bigotes, de Duchamp). En este sentido tiene una carácteristica análoga a los "Ready Mades Recíprocos" que en la obra de Marcel Duchamp corresponden a dos obras que existen por separado y que al apoyarse mutuamente dan origen a una tercera[32].

El concepto de los "Ready Mades Recíprocos" me llevó a realizar mi versión de "Apolinére Enameled"[33] simbiosis esta vez del "Espinario"[34] y la figurita en bronce del "hombre del overol y de la brocha" de la fábrica de pinturas "Pintuco".

Finalmente, un tercer "Ready Made Recíproco" es mi versión fotográfica de la tonsura en forma de estrella de Marcel Duchamp a la cual coloqué el título de otra obra suya, "Ancore a cét Astre", la única en toda su producción que hace alusión a un "astro" (en inglés se llama "Once more to this Star").

Mi versión de Rrose Sélavy —contrariamente a mis otras "suplantaciones de personalidad"— no fué creada para una fotografía de catálogo, sino como una obra integrada al resto de la muestra y presente en ella en el mismo orden que las demás. Son en total siete versiones fotográficas distintas, viradas al sepia y coloreadas a mano. El complemento es una serie de cartas que mi Rrose Sélavy envía a Francis Picabia, Walter Arensberg, Peggy Guggenheim y a otros amigos de la época. El conjunto es a la vez un juego con el tiempo, pues aunque en las cartas se alude a hechos que ocurrieron en el pasado, Rrose Sélavy escribe desde su tumba, desde el momento presente, en donde parece existir sin que se sepa con precisión si este otro tipo de existencia empieza en el momento de su propia muerte como personaje o desde la muerte biológica de Marcel Duchamp. Sus cartas están dirigidas a seres que también murieron y a los cuales ella supone sinembargo haciendo todavía la historia.

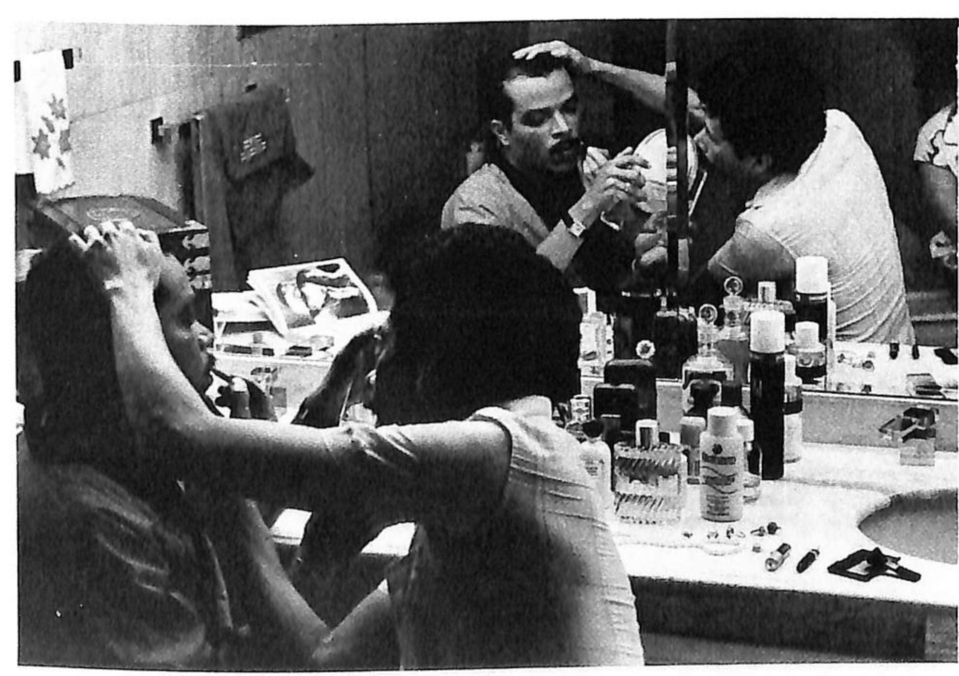
Mi re-creación plantea un personaje diametralmente opuesto a lo que Duchamp hubiera querido para una segunda Rrose Sélavy: Romántico, metafísico y nostálgico. Mi Rrose Sélavy no puede hacer nada contra este invento —un existir a pesar de sí misma— como los personajes de las Tiras Cómicas, pero colabora, más que ninguna otra obra, al desarrollo de mi interés constante en la elaboración de un arte inspirado en obras ya existentes.

En un principio, no obstante, no tuve yo el propósito consciente de hacer arte acerca del arte. Simplemente me dejé llevar por la fascinación que algunas obras ejercían sobre mí, motivado por misterios propios de ellas que no siempre pude descubrir.

El Arte no es menos misterioso que los otros misterios de la vida y en ello reside todo su sortilegio.

Especulando un poco en el terreno de la filosofía, pienso que ningún artista verdadero sabe realmente qué le motiva a hacer arte. Sabemos que éste tiene una dirección, un sentido. Conocemos algunas de sus condiciones, cualidades y necesidades; sabemos, por ejemplo, que el arte debe comunicar, ser útil al espíritu de la sociedad que él estimula. Pero el **motivo** del Arte es una incógnita tan indescifrable como la existencia misma del concepto de **motivación** en general.

Posiblemente comparta, con Teilhard de Chardin, la teoría que propone que somos aristas en el cono de la existencia y ascendemos a una misma cúspide, atraídos por un centro unificador que nos motiva.



Proceso de Maquillaje para Rrose Selavy. Víctor Sánchez y Alvaro Barrios. Fotografía de David Leidig. 1980.



Alvaro Barrios como Marcel Duchamp como Rrose Sélavy. 1980. Fotografía. David Leidig.

Quizás en una futura sociedad de hipersensibles éste y otros interrogantes encuentren una respuesta definitiva. Mi limitación en estos conocimientos me obliga a concluír aquí toda conjetura al respecto, pero, de poder hacerlo, nada sería más placentero para mí que terminar este último tema, como en las aventuras de Dick Tracy, con un CONTINUARA.

NOTAS

(1) Galería de Arte "Casa de Don Benito", Parque Fernández de Madrid, Cartagena, Julio 8 de 1965.

(2) Noviembre 21 de 1966.

(3) Alvaro Medina en "Los Cuatro Monstruos Viscerales" bajo el pseudónimo "F. Olarte", Magazín Dominical, Julio 10 de 1966, página 12D.

(4) En "Juegos Pánicos", México, 1964.

(5) Refiriéndose al collage "Los Días más Felices de Supermán" exhibido en el XVIII Salón Nacional, Biblioteca Luis Angel Arango, Octubre 14 de 1966.

(6) Célebre personaje de Dick Tracy en los años sesentas.

(7) Algunos de los artistas y temas usados por mí a partir de 1966, son: Leonardo de Vinci ("Retrato de Ginevra de Benci" y "La Anunciación"), Boticelli ("Alegoría de la Primavera"), El Bosco ("Jardín de las Delicias"), Brueghel ("La Torre de Babel"), Bellini ("Cristo muerto entre Angeles", "La Oración en el Huerto" y "Sacra Alegoría"), Van Eyck ("Políptico del Cordero Místico"), Van der Goes ("La Adoración de los Pastores"), Crivelli ("La Anunciación"), Carpaccio ("Retrato de un Caballero" y "Los Funerales de San Jerónimo"), Rafael ("La Virgen de la Silla"), Caravaggio ("Canasta de Frutas", "La Crucifixión de San Pedro" y "David con la Cabeza de Goliat"), Zurbarán ("Jesús y la Virgen en la Casa de Nazareth"), Canaletto ("El Bucentauro ante el Palacio Ducal" y "La Plaza y la Iglesia de los Jesuítas"), Pollaiolo, Miguel Angel, Andrea del Castaño, Hans Memlinc, Durero, Boticelli, Ticiano, José de Ribera y Marcel Duchamp ("El Martirio de San Sebastián"), Ingres ("Retrato de la Baronesa James de Rothchild" y "Mujer en el Baño"), Dante Gabriel Rosetti ("Beata Beatrix"), J. E. Millais ("Ofelia Muerta"), J F. Millet ("El Angelus" y "Las Espigadoras"), Rousseau ("La Gitana Dormida"), Courbet ("El Estudio del Pintor"), Magritte ("Castillo en los Pirineos") y Maxfield Parrish (Ilustraciones para "El Jardín de Alá" y "Las Tocadoras de Laúd").



Marcel Duchamp. **Apolinere Enameled, (from) Marcel Duchamp.** 1916 - 1917. Lámina comercial retocada a mano.

(8) "Magritte" por Suzi Gablik, New York Graphic Society, Ltd.

(9) En "Conversaciones con Marcel Duchamp" por Pierre Cabanne, (Ed. Anagrama, Barcelona, pag. 122) Duchamp dice que "el Surrealismo sobrevive porque no es una escuela de arte visual como las demás, sino que va hasta la filosofía, hasta un estado del espíritu que es más conceptual que visual".

(10) En el texto adjunto a la fotografía de un bar, Duane Michals describe la melancolía de los tomadores de cerveza, la canción que sonaba en la radio, etc.

(11) "Conversaciones con Marcel Duchamp" (Ed. Anagrama, Barcelona, pág. 145).

(12) Duchamp murió el 2 de Octubre de 1968 en su estudio de Neuilly.

(13) La intención de los "Grabados Populares" de Alvaro Barrios es llegar por un hecho artístico al mayor abanico de personas posible; esto se logra mediante la publicación del grabado en un periódico, el cual es posteriormente firmado y numerado por el artista. (Nota de la Redacción).

(14) Reproducido en "Duchamp du Signe. Ecrits" —Flammarion, París 1975.

(15) Director del Museo Guggenheim de Nueva York. Documento resgistrado en la pista sonora de la película rodada en 1955 por la NBC en los salones del Museo de Arte de Filadelfia.

(16) "Entretiens avec Marcel Duchamp", Editions Pierre Belfond, París 1967.

(17) "Duchamp du Signe. Escritos". Ed. Gustavo Gili, Barcelona 1978.

(18) "The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, even" publicada por Jaap Rietman Inc. Nueva York 1976.

(19) Al final de esta obra aparece la siguiente nota: "El autor ha supervisado, tanto como le fué posible, la traducción de el significado y la forma de las notas originales de esta versión de la "Caja Verde" (Fdo.) Marcel Duchamp. New York 1960.

(20) Ediciones Era, México 1968.

(21) "Conversaciones con Marcel Duchamp" Ed. Anagrama, pág. 62.

(22) La sombra del "Gran Vidrio" de Barrios proyectada sobre el muro con un texto adjunto manuscrito por el artista. (Nota de la R.).



Alvaro Barrios. **Apolinere Enameled (from) Alvaro Barrios.** 1979 - 1980. Ensamblaje en marmol y bronce.

(23) Por ejemplo: "3 Stoppages étalon (tres tiras de vidrio de 18.4 x 125.4 ctms.); "Glissière contenant un moulin à eau en métaux voisins" (147 x 79 ctms.); "9 moules Malic" (66 x 101.2 ctms.); "A Regarder (l'autre côte du verre) d'un oeil, de près, pendant presque une heure" (50 x 40 ctms.); "La Bagarre d'Austerlitz" (63 x 29 ctms.) y, si se quiere, los pequeños objetos "Aire de París" (ampolla de vidrio de 13 ctms. de diámetro conteniendo 50 c. c. de aire de París) y "Belle Haleine — Eau de Voilette" (frasco de perfume con etiqueta conteniendo la foto de Duchamp).

(24) Véanse, por ejemplo, las sombras de la "Rueda de Bicicleta" y "Sombrera" pintadas en el lienzo titulado "Tu M'.".

(25) "Conversaciones con Marcel Duchamp" Ed. Anagrama, pág. 59.

(26) Según Platón las sombras, los reflejos del agua, de los espejos, etc., son imágenes falsas en el mundo visible, como las hipótesis (que ayudan al alma a investigar) son la parte falsa del mundo inteligible. Los animales, plantas, obras de la naturaleza, etc. en el mundo visible, son lo **Verdadero.** En el mundo inteligible, el equivalente de lo verdadero son las Ideas puras de las que el alma parte para llegar a un principio independiente de toda hipótesis. (Véase "La República", libros VI y VII).

(27) Véase el ensayo "The Alchemist Stripped Bare in the Bachelor, even" de Arturo Schwarz, en el catálogo "Marcel Duchamp" editado por el M.O.M.A. de Nueva York, 1973.

(28) En 1926 el Vidrio de Duchamp fué trasladado del Museo de Brooklyn, donde había sido expuesto en una manifestación internacional, hasta la casa de Katherine Dreier en West Redding, Connecticut, a quien pertenecía, en un camión. Durante el recorrido de 90 kilómetros las dos láminas de vidrio se quebraron (véase "Duchamp du Signe" Ed. Gustavo Gili pág. 155; "Conversaciones con Marcel Duchamp" Ed. Anagrama, pág. 119; "Marcel Duchamp", Alexandrian, pág. 69).

(29) Los "Testigos Oculistas" en el vidrio de Duchamp, representan al público, al espectador incluído en la misma obra. El "Testigo **Oculista"** en el vidrio de Alvaro Barrios es el propio artista en cuanto medium espiritista. (Nota de la Redacción).

(30) Por ejemplo, en el caso de mediums escribientes, de personas dotadas del don de la Psicometría, la Dactilomancia, la Esteloscomancia, etc. o el simple uso, en algunas religiones, de la mano como instrumento para bendecir, consagrar, etc.

(31) En 1942, Marcel Duchamp sugirió a los artistas que participaban en la exposición "Primeros papeles del Surrealismo" que reemplazaran sus propias fotos por las de personas desconocidas. Duchamp escogió la fotografía de una mujer, tomada por Ben Shahn, para que lo representara en esa ocasión.

(32) Uno de los "Ready Mades Recíprocos" más conocidos de Duchamp es el famoso aforismo que recomienda "servirse de un Rembrandt como mesa de planchar".

(33) El original de Duchamp es un "Ready Made Ayudado" consistente en un juego de palabras con la frase "Apollinaire Esmaltado" escrito sobre un anuncio comercial de pintura de esmalte.

(34) Versión popular en mármol de una escultura anónima del siglo III A. C., (original en la Galería Uffizzi de Florencia).

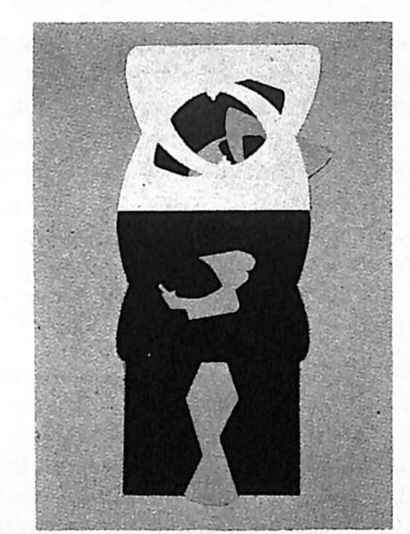
RESEÑAS

AGPA

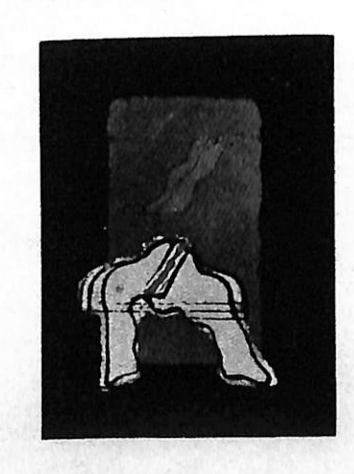
Testimonio de una década en las artes gráficas Panamericanas

El pasado mes de Diciembre Cartón de Colombia hizo entrega a la ciudadanía de Medellín a través del Museo de Arte Moderno de`doscientos cuarenta y nueve grabados de artistas latinoamericanos. Esta colección, realizada por Cartón de Colombia, es un aporte cultural importante a nivel americano, que evidencia el interes de la empresa en la democratización del arte. La distribución de 36.000 grabados durante la década pasada y su ubicación en instituciones como el MOMA de Nueva York, El Museo de Bellas Artes de Caracas, El Instituto Nacional de Bellas Artes de México, El Museo de Arte Moderno de Bogotá, El Museo de Arte Moderno La Tertulia de Cali y el reciente Museo de Arte Moderno de Medellín, garantiza la difusión profesional de un extraordinario aporte a las artes plásticas. El MAMM de Medellín, por ejemplo rota actualmente por fábricas, universidades y empresas de la ciudad total ó parcialmente la colección de grabados en un intento de aproximación a un público cada vez mayor de interesados en el arte.

Cartón de Colombia, mecenas de las tres primeras bienales de Artes Gráficas realizadas en el Museo La Tertulia de Cali, cumple con su séptimo Portafolio Internacional de grabados una década de difusión e intercambio de la obra de artistas de 28 países, y por esta razón lanzó también en el Museo de Arte Moderno de Medellín el libro Agpa: Artes Gráficas Panamericanas. Su impecable diseño y extraordinaria impresión hacen del libro AGPA uno de los mas valiosos y bellos documentos del arte Americano. Octavio Paz, Stanton L. Catlin y Riva Castleman, (Directora del Departamento de Artes Gráficas y libros ilustrados del MOMA) contribuyen con sus textos.



Edgar Negret. **Sin título.** Serigrafía. 0.80 x 0.60 mts.



Manuel Hernández. **Signo centro.** 1979 - 1978. Serigrafía. 0.80 x 0.60 mts.



Oscar Jaramillo. Sin título. 1978. Aguafuerte. 0.80 x 0.60 mts.

Otro museo

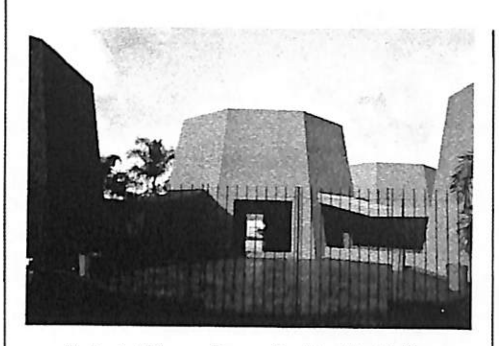
En 1973 con la donación de la municipalidad de Roldanillo a Omar Rayo para la construcción del Museo, comienza su historia. Esta población fundada en 1476, creyó oportuno un lugar para guardar en exclusividad la obra de su más notable creador y ante esta idea surgió la inquietud del artista de edificar un recinto dedicado al dibujo y al grabado en América Latina.

En 1975, Leopoldo Gout, arquitecto mexicano, dona el ante-proyecto y la maqueta a Roldanillo; en este mismo año se comienza a reunir fondos para la construcción mediante una junta directiva de la Fundación Museo Rayo, que se establece y cuenta con personería jurídica. Un año después, el 20 de enero, fecha de la fundación de la población, se coloca la primera pidedra.

En 1978 finaliza la construcción en obra negra por los ingenieros colombianos Gregorio Rentería y Cía. A mediados de este año se termina la edificación y sus dependencias se encuentran preparadas para su inauguración oficial el 18 de enero, con la asistencia del señor Presidente de la República Julio César Turbay Ayala.

El Museo Rayo de Dibujo y Grabado Latinoamericano ha sido posible gracias al concurso generoso de las entidades oficiales del municipio, departamento y la nación. Así como los aportes de varias empresas privadas. Hoy el recinto cuenta con 8 módulos de forma octagonal unidos entre sí por pasarelas, uno para la recepción, ventas y administración, otro para la biblioteca y un tercero para espectáculos, proyecciones y conferencias. Hay 3 módulos para exhibir la colección y uno para exposiciones visitantes.

El Museo Rayo de Dibujo y Grabado Latinoamericano es una institución donde va a ser exhibida, catalogada e investigada la obra de arte latinoamericana hecha sobre papel. Sinembargo no abandonará ninguno de los aspectos relacionados con la enseñanza audivisual y todos los eventos que estimulen la apreciación correcta del arte. El teatro al aire libre, el auditorio y la biblioteca contribuirán fundamentalmente al desarrollo de esta tarea.



Sede del Museo Rayo. Roldanillo Valle.

A diferencia de otros museos de su especie, al inaugurarse, el número de obras existentes en la colección es ya grande y representativa. Esa reunión de notables piezas tiene varios aspectos a considerar. La recolección exhaustiva de la labor gráfica de su fundador que incluye caricaturas, acuarelas, pastel, plumillas y trabajos discímiles de los años cuarenta y cincuenta. Una completa ejemplificación de la trayectoria como grabador desde los años 60 hasta hoy. Además de varios dibujos de distintos años de estas décadas hasta el presente.

La segunda zona de especial consistencia e interés está dedicada a los artistas latinoamericanos, principalmente a los creadores de los años cuarenta hasta el presente. Hay un total de 450 obras que incluyen las principales áreas geográficas y ofrecen al público la posibilidad de observar la distintas rutas del arte continental en los movimientos de los años cuarenta y cincuenta y la diversidad de corrientes de los sesenta y setentas.

Varios artistas se hayan representados con obras de distintas épocas y algunos con diferentes técnicas. Existen por ejemplo 9 grabados de Rufino Tamayo, una docena de gráficas del cinético Jesús Rafael Soto, 30 obras que ilustran la profusa y coherente trayectoria de Rodolfo Abularach. Hay muchos artistas latinoamericanos con dibujos y grabados. Esta última modalidad se ofrece a través de distintas técnicas predilectas; se puede hacer fácilmente una exposición de la serigrafía, o del aguafuerte, o de la punta seca, o de la litografía, lo cual localiza otros aspectos atractivos que caracterizan este patrimonio.

Naturalmente la década del setenta contempla una visión amplia y persuasiva dentro de las estampas. La presencia de estas obras no solamente se debe a la generosidad de los artistas, sino a las importantes donaciones de la empresa Cartón de Colombia, que ha regalado impresos singulares del arte internacional y ayudado a formar muy positivamente el conjunto nacional.

El interés del Museo Rayo contempla una muy estrecha relación e intercambio con otros Museos colombianos e internacionales a fin de procurar una mutua información o dinamizar y actualizar sus programas; cuenta con un Consejo Internacional de 15 miembros entre los cuales están importantes directores de Museos, críticos y mecenas del arte de los distintos países de América. Miguel González

Alex Katz y Santiago Cárdenas en Bogotá



Alex Katz. Good Morning. 1975. Screen. Edición de 91 ejemplares. 0.94 x 0.71 cms.

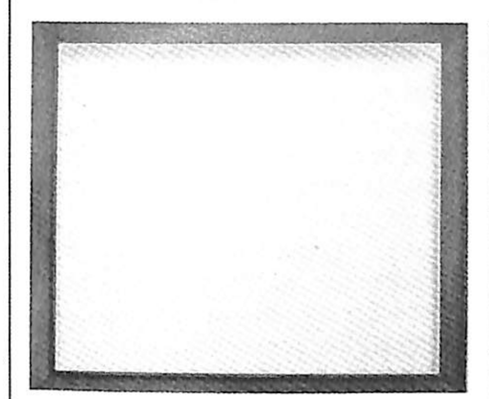
El objeto como ser físico fue rescatado por el Pop luego de sufrir una mayor discriminación por parte del Expresionismo Abstracto y la pintura del color-field (Louis, Noland, Olitski). Rauschenberg y Johns retomaron toda la tendencia 'objetista' de Duchamp y los surrealistas para producir un trabajo físico, irónico muchas veces, cotidiano en base y sobretodo, anti-iconoclàsta. Esta tradición continua en los setentas con Alex Katz, quien expuso en Bogotá en Diciembre pasado (Centro Colombo-Americano) una serie de serigrafías, donde lo familiar y lo ordinario se convierten en imágenes objeto, tendencia que Katz ha trabajado desde su asociación inicial con el Pop neoyorquino. Nacido en 1927, comenzó a exponer individualmente en 1954 y es hoy considerado uno de los pintores más importantes de los Estados Unidos.

Katz va más allá de los objetivos del pop de los sesentas: sus pinturas y grabados se convierten en un inventario de acciones cotidianas y familiares pero de una manera recortada e incompleta. Existe una frialdad en la presentación de los temas, aumentada a veces por las dimensiones gigantescas de la imágen (en close-up), pero aminorada por un colorido vivo y plano aunque no contrastante. El espacio es generalmente ambigüo, y a pesar de una clara situación de los personajes en éste, ellos parecen flotar de manera ordenada (como en el caso de sus cuadros sobre fiestas, y en los paisajes exhibidos en el Colombo).

Katz, además, fue profesor de Santiago Cárdenas, quien tuvo una retrospectiva en Noviembre y Diciembre también en Bogotá (Museo de Arte, Universidad Nacional). En Cárdenas, como se pudo observar, el objeto sufrió también una transformación, y de las espectaculares patas de pollo dibujadas en el 57 Cárdenas pasó a su pintura-objeto de finales de los sesentas (recuérdese aquí el objeto-pintura de Beatriz González) para llegar finalmente a los fríos y anecdóticos tableros de los últimos años.

Es de destacar que Cárdenas ha trabajado una temática más cercana a la de Jim Dine (corbatas, ganchos, bufandas) pero con la elegancia y sutileza propias de su estilo, muy diferente al del gringo. Esto se debe en parte a que Cárdenas trabaja el material pictórico (oleo, acrílico, tinta) de una manera muy delgada y fina (similar en esto a Katz) para producir obras que, debido a su temática de cosas ordinarias, lo-

RESEÑAS



Santiago Cárdenas. El Marco. 1979. Oleo sobre lienzo. 0.97 x 1.12 mts.

gran llenarse de una aura lírica que francamente recuerdan poemas surrealistas.

La obra de Cárdenas (como reafirmó esta retrospectiva) es sinembargo muy planeada, meditada y de una brillantez técnica indiscutible, lo que hace a sus imágenes-objeto volverse tan reales como la misma artificialidad del cuadro físico, o sea el cuadro como objeto. José Hernán Aguilar



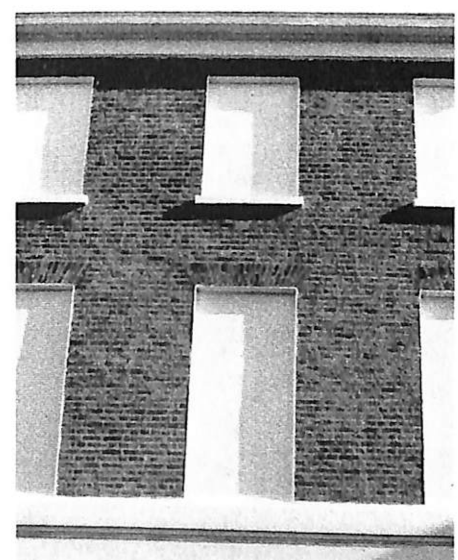
Si a la composición, no a la luz

Fotografías: BONNY RO

Estas dos fotos muestran resultados de la ley de "impuesto a la ventana" establecida en 1.696 durante el período JORGIANO en Gran Bretaña y que estuvo vigente hasta 1.851.

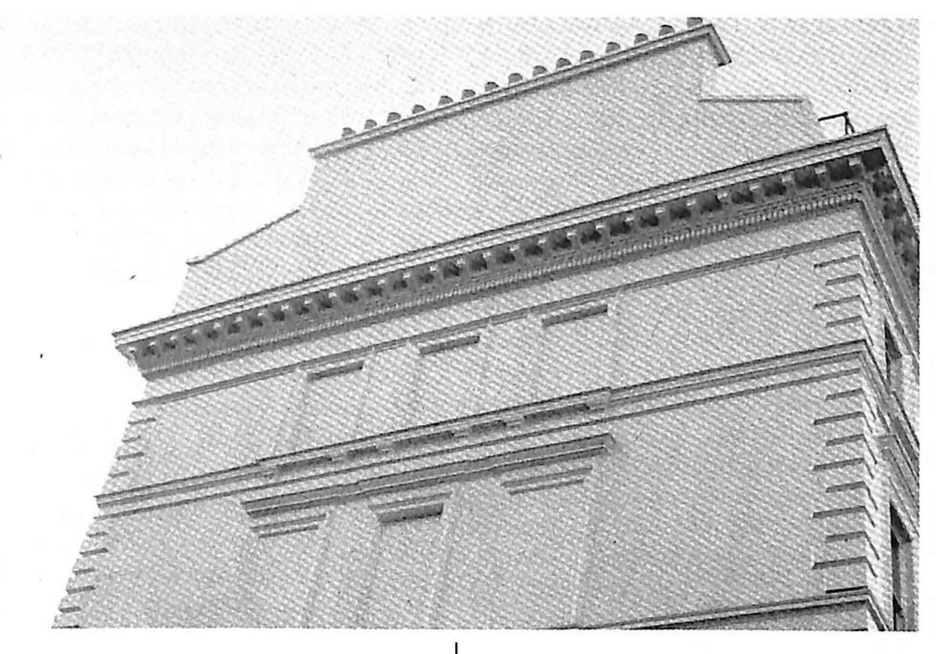
El impuesto partía de la base de que el número de ventanas daba indicación de la capacidad económica de los usuarios y como tal, se les podría cobrar impuesto.

Como resultado, no se alteraron los órdenes establecidos en los estilos regentes en la época; ni se alteró el diseño mismo de las ventanas o su composición sino, se procedió a tapar cuantas ventanas fuera necesario para que el edificio no pagara impuesto, y continuara dentro de los cánones aceptables de composición en fachada.



El número de ventanas fue primeramente establecido como 7. A partir de la fecha el número de casas con 7 ó más ventanas en Inglaterra y Gales se redujo a la tercera parte. En 1.798 el impuesto se extendió a casas de hasta 6 ventanas y de nuevo, en más de la mitad se redujo el número de casas con 6 ó más ventanas *abiertas* en fachada.

De aquí que este impuesto fuera más tarde conocido como el impuesto "al aire y a la luz".



El efecto actual es el de innumerables fachadas (en ciudades como Londres), que presentan estas ventanas que nunca, fueron, pero que eran necesarias para balancear la composición.

El fútbol y el arte

El deporte y el arte han intentado unirse en la 1ra. Bienal Internacional del Deporte en las Artes Plásticas, que se llevó a cabo en el Museo Nacional de Artes Plásticas de Montevideo. Los países participantes fueron Alemania, Argentina, Brasil, Colombia, Chile, Estados Unidos, Holanda, México, Paraguay, Perú y Uruguay.

El jurado estuvo integrado por Otto Hajek (escultor y escritor alemán), José Gómez Sicre (director del Museo de Arte Contemporáneo de América Latina, sito en Washington D. C.), Marco Díaz (director del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad de México), el brasileño José Guillermo Merquior (sociólogo y crítico de arte), los argentinos Jorge Romero Brest (historiador y crítico de arte, ex-director del Instituto Di Tella) y Jorge Glusberg (vicepresidente de la Asociación Internacional de Críticos de Arte y presidente de la Sección Argentina), Nena Ossa (directora del Museo Nacional de

Bellas Artes de Chile), los paraguayos Osvaldo González Real (director del Museo de Arte Moderno de Asunción) y Ticio Escobar (crítico de arte) y los uruguayos María Luisa Torrens (directora artística de la Bienal), Angel Kalenberg (director del Museo Nacional de Artes Plásticas) y el arquitecto Eduardo Scheck (representante de EL PAIS, diario uruguayo patrocinador de la Bienal). El jurado internacional evaluó durante dos días más de un centenar de obras presentadas, entre diez y quince artistas por país, con una o dos obras cada uno.

El Gran Premio, de 10.000 dólares, fue otorgado al artista argentino Jacques Bedel del Grupo CAYC, por su obra "El Juego de Pelota en el Yucatán". El segundo premio, Gran Premio Nacional, de 5.000 dólares, destinado a un artista uruguayo, fue obtenido por el oriental Eduardo Sarlos, artista y arquitecto al igual que Bedel.

Los diez premios restantes, de 1.000 dólares cada uno, distinguieron a Jorge Alvaro, Norberto Gómez y Elsa Soibelman (argentinos, del grupo de la Post-Figuración), Félix Angel (colombiano), Fernando Cabezudo y Alfredo Halegua (uruguayos), Leopoldo Maler (argentino, del Grupo de los Trece), Marta Minujin (argentina), Rodolfo Opazo (chileno) y Alfredo Testoni (uruguayo). El artista paraguayo Enrique Careaga fue además distinguido con premio especial de 2.000 dólares.

Los premios fueron entregados en la ceremonia de inauguración de la Bienal, que coincidió con la presencia en el Uruguay de los asistentes a la Copa de Oro del Fútbol, vinculando al deporte popular con esta alta manifestación de la cultura internacional.

Las obras no tuvieron limitación en cuanto a línea estética, y abarcaron la más amplia gama de procedimientos, desde los más tradicionales hasta los más modernos.

La obra de Jacques Bedel —un grabado en plomo, con reflejos cobrizos— obtuvo el máximo lauro de esta Bienal. La pieza surgida de la imaginación de Bedel recrea los diseños del campo en el que los mayas efectuaban su duro y sangriento juego, que de alguna forma fuera antecesor del fútbol moderno.

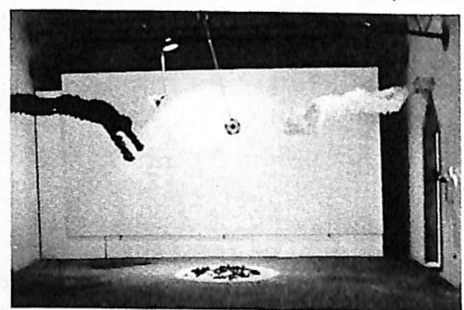
Un rollo de plomo grabado, del que se pueden sacar copias (dos estaban expuestas) estaba extendido sobre una tarimà, pudiendo ser, además, guardado en un cilindro de bronce —también expuesto— como una sagrada escritura. Seguramente, como recordando que los ganadores de este juego sagrado de los habitantes del Yucatán, tenían la "suerte gloriosa" de ser sacrificados.

A diferencia del arqueólogo, Bedel no intenta reconstruir, sólo documenta y reseña el antiguo juego de la pelota; cuando más, imagina vestigios.

Es un rescate poético a partir de una cuidadosa reelaboración de restos arqueológicos —algunos reales y otros imaginarios— una suerte de magia imitativa que ubica hoy a elementos pretéritos a los cuales hay que resguardar y proteger.

El segundo premio de Eduardo Sarlos, expone a través de una propuesta satírica la oposición que resulta de ver a un grupo de filósofos en una cancha de fútbol. Tienen un tratamiento original que recuerda a los grandes dibujantes —Otto Dix o George Grosz— y como telón de fondo de sus personajes, ubicados en las gradas de cemento de un estadio, aparece un discurso urbano particular, que sin duda explícita la visión de este arquitecto pintor.

Otro ejemplo de la diversidad de los medios utilizados, fueron las obras de Leopoldo Maler, uno de los artistas premiados, que utilizó la temática del fútbol en una combinación de coreografía y esculturas. Su primer obra, "Sueño de un gol en una noche de verano", presenta a dos arqueros, realizados en poliéster, y transformados con una óptica surrealista: los personajes, cubiertos con plumas de aves, y con los brazos extendidos, parecen surgidos de cuadros de Chagall; ambos, enfrentados, están ante una pelota de fútbol suspendida en una especie de metrónomo que la hace oscilar permanentemente. Curiosamente, los "ángels futbolistas" representan la parte inerte mientras que lo inanimado, la pelota, se mueve sin cesar. Esta contradicción está acentuada por la



Leopoldo Maler. **Sueño de un gol en una noche de verano.** 1980. Instalación: poliéster, plumas, balón de fútbol.



Leopoldo Maler. **Danza del gol.** 1980. Instalación: bancos, plataforma, luces de neón, plantas.

RESEÑAS

postura irreal y aérea de los muñecos que juegan un partido eterno. En su segunda obra, la "Danza del Gol", Maler recrea, mediante la participación del publico, el consagratorio gol de Mario Kempes en el Mundial de Fútbol de 1978. El escenario de esta recreación está dado por una tarima elevada del piso, y en cuya cavidad ubica tubos de neón, para que la misma aparezca como flotando en el aire. La tarima está rodeada por bancos de plaza, y árboles naturales y artificiales, que recuerdan la Belle Epoque. Dentro de esta estructura tan surrealista como la anterior, los espectadores podían sentarse a observar la obra, o bien reproducir ellos mismos el movimiento que una coreografía marca sobre la tarima, con los pasos del gol mundial.

Como contraste de esta obra, se observaba la imponente escultura de dos toneladas y media que envió Alfredo Halegua desde Nueva York, y que fue colocada por una enorme grúa en la enjardinada explanada de acceso al Museo. Jorge Glusberg.

3 Latinoamericanos en N. Y.

El terreno y la altura impactan inmediatamente a cualquier visitante que se adentre en las montañas colombianas. El cielo posee una agresiva presencia y las nubes realizan un juego infinito de configuraciones dramáticas: por ello es apenas lógico pensar que este tema específico tenga una fuerte influencia en las tradiciones artísticas locales. Resulta sorprendente encontrar que no es así, y que uno de los pocos artistas conocedores de este distintivo fenómeno de Los Andes, está en realidad orientado conceptualmente y que su trabajo está lejos de los requerimientos pictóricos aceptados por la fotografía del paisaje.



Jorge Ortíz. Boquerón. Domingo 9 de septiembre de 1979 a las 12:10. Fotografía. 0.95 x 0.95 mts.



Ana Luisa Figuereido. Sin título. 1980. Fotografía color. 1.52 x 1.02 mts.

Desde 1979, Ortiz ha adoptado una severa aproximación programática y todas sus fotografías se han reducido a la misma composición elemental. Una división horizontal rompe la imagen cuadrada en dos partes iguales: la más baja es una pared, la más alta el cielo. Las fotografías han sido tomadas cerca de Medellín, en Boquerón (latitud 6° 20' 42" 76 N longitud 75° 49' 33" 59°) y con intervalos de 5 minutos registran cambios celestes. Ortiz trabaja sólo aquellos días cuando siente que las condiciones de las nubes habrán de interesarle y cada serie de imagenes está limitada por el número de exposiciones disponibles en el rollo; además de las fotografías Ortiz realiza un pequeño registro manual de cada configuración al ser fotografiada, documentando tanto el tiempo como el lugar.

Un interés en cualidades formales visuales se expresa a través de los cambios progresivos entre cada una de las imágenes individuales de las secuencias. Pero hay también un fuerte énfasis en el lugar: Ortiz nos revela el mundo desde su personal punto de vista en Boquerón, y al hacer ésto, se regocija en la singularidad de su medio ambiente.

Tomado a otro nivel, es fácil discernir papeles contrastantes entre la pared pasiva y el cielo activo. La idea de polaridad encuentra paralelos inmediatos en: vacío—sólido, positivo—negativo, masculino—femenino; tales oposiciones—mediante la alegoría— tienen implicaciones de mucho más amplia y universal significación, sugiriendo una interpretación más profunda y menos local de la obra de Ortiz.

La obra de Figueredo tiene una afinidad evidente con la escuela de arte constructivista de Venezuela. Aunque sus fotografías reconozcan la inclinación hacia la representación de la cámara fotográfica y aunque los temas se puedan identificar sin demasiado esfuerzo. Figueredo elige un punto de vista sobre el mundo claramente personal y selectivo, el que permite que los motivos repetidos, el diseño y la geometría dominen su visión.

El empleo por Figueredo de motivos arquitectónicos pone en relieve lo humilde y lo común y corriente. Ella es sensible sobre todo a las superficies erosionadas, descoloridas o cambiadas por el efecto de la intemperie: los productos sintéticos y humanos transformados por la naturaleza y el trascurso del tiempo. En sí, los sitios no son nunca extraordinarios y es sólo a través de la percepción de la artista que se convierten en notables vehículos de la expresión gráfica.

Las obras ejecutadas en Nueva York después de 1.978 demuestran la estética de Figueredo todavía mas refinada. Su gama cromática se reduce: en vez de la luz deslumbrante del Caribe, colores apagados y sutiles describen la pobreza y la descomposición de Nueva York urbano. Es significativo que las obras nuevas miren la acera y no el cielo. Un juego rítmico de diseños de sombras tiene el efecto de aplanar las formas tridimensionales mientras el enfoque desde relativamente cerca (al eliminar el fondo) también ayuda a condensar la imagen en una unidad emblemática y homogénea. John Stringer.

BECKY MAYER

Becky Mayer. **Sin título.** 1980. Oleo sobre fotografía. 0.35 x 0.28 mts.

FEBRERO 1.981



GARCES VELASQUEZ GALERIA

Carrera 5a. No. 26-92 - Teléfono 2845593 - Apartado Aéreo 28936 - Bogotá D.E. — Colombia



Obras IX, VIII y VI

Carlos Rojas. Sin título. 1980. Acrílico sobre lienzo. 0.80 x 0.80 mts. Colección Nacional Fiduciaria. Bogotá.

